

Angyalosi Gergely  
REJTETT FÉNYFORRÁSOK

Szerkesztette  
MARSÓ PAULA

ANGYALOSI GERGELY

# REJTETT FÉNYFORRÁSOK



*A könyv megjelenését  
a Magyar Könyv Alapítvány támogatta*



© Angyalosi Gergely, 2015

## TARTALOM

### HÁRMAS PORTRÉK

Hármas portré, tükörben	9
A semleges arcai – Blanchot és Barthes	16
Vonzások és taszítások	26
Radnóti Miklós és a tárgyas költészet	35
„...mind a ketten az Igazságot kerestük”	42
A költő és a szfinx	49
A székeley ember mítosza Wass Albert Tizenhárom almafa és Nyíró József Kopjafák című művében	56
„Fellebbenteni a nyelv fátylát...”	63
A büntelen bűnösség paradigmája	70

### ŐRIZNI MAGUNKBAN AZ IDEGENT

Krúdy és a beszélő test	79
Az elvágódás helye	86
A hiányzó közép	93
Az anyag és a formák	100
„az én szívemben boldogok a tárgyak”	107
Egyszerre éltünk	113
A bennünk lakozó idegen	118
Őrizni magunkban az idegent	124
Vezér nélkül, de szépen	134
Az áldozat hallgatása	140
Az üres ég tanúi	146

## „A SZÉP, AMI SEMMIRE SEM JÓ”

Közelítések a modernséghez	159
Esztétizmus, esztétizáló modernség	165
Irányzatok a XX. századi irodalomkritikában	180
Teátrális megoldások	188
A kritikus anatómiája	196
A köztes lét felé	205

## A KÖRZET METAMORFÓZISA

Sinistrától Verhovináig	215
Az eltévedt lovas az erkélyen	220
A tenger törmelékei	225
Egy sértődött, nagy poétára	230
Virágnak világa	235
A lélek zabál	240
Pater noster in litteratura	245
A kerülő út dicsérete	249
Egy kultúrmagyar önarcképe	255
Kritika nélkül?	260
Rejtett fényforrások	265
Őrizni magunkban az idegent	273

# HÁRMAS PORTRÉK





## HÁRMAS PORTRÉ, TÜKÖRBEN

Bacsó Béla írja Manet – „a létezés szünete” című tanulmányában: „a *megjelenő* sohasem kerülhet teljesen fedésbe a visszaidézettel vagy észlelttel stb., hanem valamilyen éppen a *műben rejtező* viszonyt, értelevonatkozást teremt a *már ismerttel*”. Bacsó ebben az írásban a portréfestészettel foglalkozik; érthető tehát, hogy a ráismerés és a *még-ismeretlen* pólusai között mozogva járja körül ennek a műfajnak a lényegét. Arra a fontos összefüggésre világít rá, hogy a portré esetében az arc *felismerése* összekapcsolódik azzal az érzéssel, hogy ugyanezt az arcot éppen így, éppen ilyenek még sohasem láttuk. A legérdekesebb a dologban talán az, hogy ez a kettősség akkor is kialakul (ha nem is tudatosul az esetek legtöbbszörében), ha egyáltalán nem láttuk a modellt, sem az életben, sem pedig más képeken. Mit „ismerünk fel” ebben az esetben? Talán éppen a *felismerés érzését*, mivel az igazi portré hallatlan erővel sugározza, hogy amit megmutat, „egy ez”, vagyis egy szingularitás. *Elhisszük* a festőnek, hogy megragadta az arc összetéveszthetetlen egyediségét. Bacsó ezt a meglátást egészíti ki később a portré által irányított pillantások elemzésével. „A portré a teljességgel ismerttet kiismerhetetlenné teszi, megrendíti az ismertség érzését, és ezzel kényszeríti a *pillantást*, hogy *ne csak a figyelem irányát, hanem a felfigyelés szemléletében (hogyanjában) megjelenő valamit is tekintetbe vegye*.” Miért ne vonatkoztathatnánk ezeket a megállapításokat olyan festményekre is, amelyek nem tekinthetők a szó hagyományos értelmében vett „portrénak”?

Maradjunk Bacsó egyik kedves festőjének, Manet-nek a példájánál, s egyik leg híresebb művénél, *A Folies-Bergères bárjánál*. Bizonyos értelemben persze ezt a képet is tekinthetjük portrénak (a pult mögött álló lány portréjának, akinek még a nevét is tudni véljük: Suzon), de aligha állítanánk ugyanezt a kép egészéről. Sokan megírták már, hogy ennek a műnek a festészettörténeti jelentőségét mindenekelőtt a tükör-effektus rendellenességei adják, hiszen a pulton levő italkészleten és magán a pultos lányon kívül a kép egészét a tükörből kell(ene) látnunk. Ha azonban

így lenne, akkor festőt is látnánk munka közben, továbbá nem láthatnánk a nőhöz egészen közel hajoló klienst abból a furcsa szögéből, ahogy a képen megjelenik. Ez a furcsa, illogikus mozzanat több funkciót is betölthet, mindenekelőtt talán a mélységi dimenziót redukálja (anélkül persze, hogy a lehetőségét megszüntetné). Amint arra sokan rámutattak az elmúlt százharminc évben, ugyanezt a hatást erősítheti a pulton levő tárgyak háromszög alakban való elrendezése, mivel a háromszög csúcását a lány ruháján díszítő virág alkotja. A vendégereg, a kliens, a pult és a lány mintha egyetlen kétdimenziós felületet alkotna – amennyiben így akarjuk látni a képet. Annyit mindenesetre elmondhatunk, hogy a kép „erős ajánlatot” tesz arra, hogy így lássuk.

Bacsó is beszél „a talán spanyol hatásra alkalmazott mélységi tér felszámolásáról”, amelynek „kettős hatása, hogy egyrészt egyfajta elveszettséget és bizonytalanságot teremt az alak körül, másrészt szinte elénk tolja az alakot, ami növeli az előbb említett kettős pillantás hatását”. Az általunk választott képnél nyilván nem a háttér hiányáról van szó, amely mintegy az űrben lebegővé tenné az alakot; éppen fordítva: a tárgyak és az emberi lények szinte pazarló bőségét teszi jóformán áttekinthetetlenné a festő ezekkel az optikai megoldásokkal. Mely bőség hátterén még hangsúlyosabbá válik a pult mögött álló lány magánya és kiszolgáltatottsága, amelyet a legendásan szomorú arkifejezés foglal össze. Az első látásra normálisnak látszó térvizonyok szédüléshez hasonló érzést keltenek a nézőben, aki csak lassan jön rá, hogy valami alapvetően „el van rontva” a kép vizuális szerkezetében. Anélkül, hogy valamilyen morális üzenetet erőszakolnánk a képre, annyit bizvást állíthatunk, hogy a szép ruhák, a drága italok, a jómódú vendégereg vidámnak látszó kavargása baljós, riasztó és kétségbeejtő világra utal. Szívesen tenném hozzá, hogy „valahol a háttérben”, vagy „a felszín mögött”, ha éppen nem azt látnám a kép legfontosabb vonásának, hogy összeecsúsztatja a „felszín” a „mélyel”.

Talán ez keltette fel annak a Foucault-nak a figyelmét, aki ez utóbbi intenciót helyezte munkásságának középpontjába. Ha egyetlen mondatban össze kellene foglalnom *A szavak és a dolgok* szerzőjének „filozófiáját” (ami másfelől persze kicsit komikus lenne), ezt mondanám: „csak felszín létezik”, vagy: „minden a felszínen van”. Lássuk, mit tart fontosnak Foucault Manet művészetében? „Manet az első a nyugati művészetben – legalábbis a Reneszánsz óta, legalábbis a *quattrocento* óta – aki megengedte magának, hogy használja és játékba hozza maguknak a képeknek a belsejében, azon belül, amit a képek ábrázoltak, annak a térnek az anyagi tulajdonságait, amelyre festett.” A filozófus (a mai poétikában divattá vált szóval élve) egyfajta „metaleptikus” viszonyra céloz értelmezésem szerint. A vászon a maga kétdimenziós anyagi mivoltában a kép szereplőjévé, üzenetének fontos összetevő-

jévé válik. „Manet tette az volt, hogy azon belül, amit a kép ábrázolt, felszínre hozta a vászonnak azokat a tulajdonságait, minőségeit vagy anyagi korlátait, amelyeket a festészeti tradíció mintegy hivatásszerűen eltüntetett vagy álcázott. Manet újra feltalálja, vagy talán ő találja fel a kép-tárgyat, a képet mint anyagiságot, mint színes dolgot, amelyet megvilágít egy külső fény, mely előtt, vagy mely körül a néző mozog.” Foucault egy tucatnyi képet elemez, s ezeket három szempont szerint rendezi csoportokba: „1. Hogyan kezelte Manet magának a vászonnak a terét, hogyan hozta játékba a vászon anyagi tulajdonságait, a felületet, a magasságot, a szélességet; hogyan hozta játékba a vászon térbeli tulajdonságait azon belül, amit ezen a vásznon ábrázolt. 2. Hogyan kezelte Manet a megvilágítás problémáját, hogyan használta a valóságos külső fényt (nem pedig azt, amelyik a képen belüli megvilágítást adta). 3. Hogyan játszott Manet a nézőnek a képhez viszonyított helyével.” Ez utóbbi vonatkozásban egyetlen festményt vesz szemügyre, melyről ugyanakkor azt mondja, hogy „Manet teljes életművének összegzése, egyike utolsó és legfelkaróbb képeinek: *A Folies-Bergère bárja*”.

Foucault tehát ennek a képnek az alapján bontja ki azt, amit valóban radikális újításnak tart Manet művészetében. „A tükörkép nem hű, torzulás észlelhető a tükör által mutatott kép, illetve azon kép között, amelynek a tükörben látszania kellene. Három inkompatibilitás-rendszer lép működésbe: 1. A festőnek itt vagy amott kell lennie. 2. Ott kell lennie valakinek illetve nem lehet ott senki. 3. Van egy lefelé és egy felfelé haladó pillantás. Lehetetlen megállapítani a festő nézőpontját vagy a saját nézőpontunkat; ez szakítás a klasszikus festészettel, amely pontosan rögzíti a festő és a néző helyét. Ez Manet legutolsó technikai eljárása: a képnek az a sajátossága, hogy nem normatív teret alkot, hanem olyan tér, amelyhez képest el tudunk mozdulni. A néző mozgásban van a kép előtt, amelyet teljes erővel ver a fény, a függőlegesek és a vízszintesek állandóan megkettőződnek, a mélység megszűnik. Manet nem a nem-reprezentatív festészetet találta fel, hanem a kép-tárgyat a maga anyagi mivoltában.” A tükörkép hazugságát leleplező, s ezzel a néző figyelmét a kép anyagi valóságára visszairányító festményről persze eszünkbe juthat Foucault nevezetes Magritte-elemzése („Ez nem egy pipa”). Ott is maga a kép akadályozza meg, hogy a néző elmerülhessen a kép által ábrázolt világban, miközben a reprezentativitás esztétikai elvét látszólag érintetlenül hagyja.

Jelen esetben azonban nem is annyira Manet művével szeretnék foglalkozni, hanem a híres festmény szintén nagyon ismert vizuális „átfogalmazásával”, Jeff Wall *Picture for Women* című, 1979-es fotójával. Főleg az érdekel, hogy (elfogadva a Bacsó, illetve Foucault által Manet-ról mondottakat) a kanadai fotóművész (aki, ne felejtjük el, egyben művészettörténész is), mit visz tovább a francia festő-

nek a maga korában újításnak számító megoldásaiból, illetve mit transzponál át a maga igényei szerint? Jeff Wallról két dolgot kell tudnunk a mű megértéséhez. Egyrészt azt, hogy nagy méretű fotóit gyakran készíti a festészet klasszikus alkotásainak mintájára (lásd például a *Destroyed Room* című képet, amely Delacroix *Sardanapalus halála* című művének alapján készült). A látványt nagy műgonddal *beállítja* (ez néha napokat vesz igénybe), az elkészült képet pedig hátulról világítja meg, úgynevezett *lightbox* technikával. Két kép (egy festmény, illetve az általa készített fotó) összekapcsolását azért tartja fontosnak, mert ez a gesztus „újra a felszínre irányítja a tekintetünket”, és a festészetből ismert „dialektikát” hoz létre a mélység és a sík felület között. Manet festményéhez viszonyítva döntő változásnak mondhatjuk, hogy a fotó egésze tükörkép. A középpontban a kamera áll, vagyis Wall nem ismétli meg Manet elbizonytalanító manőverét a festő helyét illetően, hanem (amint egy kommentátor mondja) „kijavítja” művének optikai kétértelműségeit. Fontos megjegyezni azonban, hogy a fotográfus nem a gép mögött áll, aminek két funkciója is van. A fénykép készítője (jelen esetben maga a művész) ugyanazt a pozíciót foglalja el, mint Manet képén a tükörből látható kalapos figura – mint ahogy a fiatal nő is ott áll, ahol a festményen a pultoslány. Ezáltal reprodukálódhat az a férfi-nő viszony, amelyet már Manet műve is tematizál. Másrészt egészen más lenne a Wall képének jelentése, ha a fotós a gép mögött állna, vagyis mintegy uralná a technikai eszközt. A kioldózsínór alkalmazása eljelentékteleníti a művész mint „alkotó” szerepét, a hatalmat a kamera személytelen tekintete veszi át – illetve a tükör, amelyet természetesen nem láthatunk. (Manet-nál a tükör alsó kerete látható, a felső nem, tehát a felfelé mozgó pillantás számára csak magának a képnek a terjedelme szab határt.)

Mit is mondott Foucault? Manet-nál „a képnek az a sajátossága, hogy nem normatív teret alkot, hanem olyan tér, amelyhez képest el tudunk mozdulni. A néző mozgásban van a kép előtt, amelyet teljes erővel ver a fény, a függőlegesek és a vízszintesek állandóan megkettőződnek, a mélység megszűnik”. Nos, Jeff Wall képe újra egyetlen ponthoz szögezi a nézőt: a tér egyetlen pontjából látjuk a tükörben (nem tudni, hová) néző nőt, az önmagát, minket és a két szereplőt a tükörből néző kamerát, valamint a nőt oldalról és kicsit hátrábbról figyelő férfit. (Akad olyan értelmezés is, mely szerint a férfi szintén a tükörből nézi a nőt; én nem így gondolom.) A képnek van mélységi perspektívája, ezt mindenekelőtt a villanykörték kettős sorának rövidülése érzékelteti. Ugyanakkor erősebben érvényesül a síkfelület-érzés: az előteret két vastraverz tagolja három részre, mintegy elválasztva és külön-külön keretek közé szorítva a „szereplőket”: a nőt, az állványon álló fényképezőgépet és a férfit. A háttérben, a terem túlsó felén levő ablakkeretek (?) függőleges

és vízszintes vonalai ugyanezt a hatást keltik. Vagyis az a termékeny bizonytalanság, amelyet Manet képével kapcsolatban emleget Foucault, Wallnál a mélység és a felület közötti ellentmondásra szorítkozik. Az előtérben a nő a festményhez hasonlóan egyfajta pult mögött áll, amely azonban üres; semmi másra nem irányulhat a tekintetünk, mint a képen látható személyekre. Wall úgy használja ki a hátulról (valójában a kép mögül, de látszólag magából a képből áradó) fény adta lehetőségeket, hogy a nő alakját sokkal jobban megvilágítja, kiemeli. Ezt az effektust a fehér ruha még jobban kihangsúlyozza, kontrasztot alkotva a férfi fekete pólójával. Talán azt is mondhatnánk, hogy a férfi félig-meddig hátulról, „félhomályból” figyeli a nőt (ami persze nem pontos kifejezés, hiszen a terem világítása nyilvánvalóan egyenletes). Olyan érzésünk támadhat, hogy a női alakból áradó fényt, magát a nő képét a férfi (kamera által közvetített) pillantása „állítja elő”, s hogy maga a nő sem láthat mást önmagából, mint ezt a képet a tükörben. Ezt az értelmezést kétségkívül erősítené, ha a férfi is a tükröképre figyelne, azaz ő sem látna mást, mint azt a tükröződést, amelyet ő maga hoz létre. (Hiszen, ne feledjük, mégiscsak ő „készíti” a képet; képzeljük el, mennyire megváltozna a mű jelentése, ha a kioldószinór vége a nő kezében lenne.)

A fotó elemzői éppen a férfi és a nő egymáshoz képest elfoglalt helyzetére alapozva állítják, hogy Wall e korai művének jelentős szerepe volt a korabeli feminista irányzatok szempontjából. Tény, hogy a kanadai művész még véletlenül sem él a tükörbe-fényképezés technikájából eléggé magától értetődően adódó „mise en abyme”, vagyis a kicsinyítő sokszorozódás lehetőségével. Nem akarja, hogy a néző tekintete elveszen a sokszorozódás végtelenségében; arra kényszerít bennünket, hogy *ezt* a nőről alkotott képet lássuk, még hozzá elkészülésének kimerevített pillanatában. Egyidejűleg azt is eléri, hogy azonosuljunk a fénykép készítőjének intenciójával (nem azzal, amit ő láthat a saját pozíciójából, hanem azzal, *amit láttatni akar*). Azonosulunk a kamera nézőpontjával, vagyis magunkban újra elkészítjük a képet a nőről, akinek a pillantása tétován oldalra irányul – egyszerre befelé és kifelé, akár csak Manet pultoslányáé. Ez a térben elvesző, még csak nem is a saját tükröképére irányuló tekintet több következtetésre ad lehetőséget. Mindenekelőtt arra, hogy a nőnek belsőleg semmi köze nincs ahhoz a képhez, amelyet a néző, a kamera, vagy éppenséggel a férfi láthat belőle; viszont ezen a képen belül maradván ő sem láthat többet vagy mást önmagából. A francia festő képen a pultoskisasszony nemi és egyidejűleg társadalmi kiszolgáltatottságára a kiürült (talán inkább közönyös, mint igazán szomorú) arckifejezésen kívül csak közvetett történelmi ismereteink által következtethetünk (nem tudhatjuk, hogy a férfi-kliens csak egy italt kér, vagy alkut köt egy prostituálttal). A *Picture for Women* esetében semmifé-

le hasonló háttérismerettel nem rendelkezhetünk; a nő és a férfi közötti viszony természetére csak a férfi-pillantás gátlástalan agresszivitásának hangsúlyozásából, valamint a nő teljes passzivitásából következtethetünk. Ennek agresszivitásnak a hordozója Christopher Butler által említett „indirectness”, amely férfiakban a nőkről („a nőről”) kialakított képet jellemzi. A férfi-univerzumban ezzel a képpel kellene a nőnek „azonosulnia”; Wall műve ennek az azonosulásnak a lehetetlenségét mutatja meg, továbbá azt is, hogy a képen látható nő csak kitér az azonosulás elől, de nem lázad ellene. Az ő tekintetére is illik, amit Bacsó a portré kapcsán megjegygez: „valójában ezek a távol-tétbe merült/magába feledkező ... és a környezettel nem érintkező pillantások *olyan üres helyek*, ... amelyek nem töltik ki a rendelkezésre álló teret, elodázzák a döntést a megjelenő értelméről, s nem teremtenek észlelési kontinuumot, hanem megtörik annak vélt folytonosságát, s ennyiben teszik lehetővé, sőt kényszerítik ki a *rákövetkezés és utólagosság (Nachträglichkeit) teljesen össze nem záruló értelmi folyamatát.*”

A Wall-képnek lényegi vonása a diszkontinuitás, a mindenféle értelemben vett megszakítottság. Diszkontinuitás észlelhető a szereplők viselkedése között, amelyet, mint említettem, a térbeli felosztottság is hangsúlyoz. A nő gyakorlatilag nem vesz tudomást a férfiről, noha nyilvánvaló, hogy a férfi „rendezői” tevékenységének következtében áll ott, ahol áll. Nem néz a tükörbe, de perifériálisan érzékelnie kell a tükörképet, ugyanúgy, ahogy a rá tekintő férfinak is. A „indirectness” éppen azt jelenti, hogy a férfi nem kerül közvetlen kapcsolatba a nővel (talán nem is akar), csupán a saját maga által beállított tükörképen keresztül kíván hatni rá. (Bár ez is megkérdőjelezhető; fogalmazhatunk úgy is, hogy a tükörképen keresztül a férfi saját *imaginaire*-jével érintkezik csupán.) Az aktív fél, a férfi *vágya* megjelenik a kép egészében, a nőé nem. Eszünkbe juthat ezen a ponton az a meglepő – legalábbis számomra meglepő – válasz, amelyet Foucault a következő kérdésre ad az idézett írásban: miért keltett erkölcsi felháborodást az *Olympia* című kép a kortársak körében, és miért nem váltotta ki ugyanezt a hatást ősmintája, az *Urbinoi Vénusz*? Foucault szerint míg Tiziano festményén a bal felől és a képen kívül eső fényforrás összjátékot hoz létre a mezítelenség és a megvilágítottság között, Manet-nál a meztelen női testet egyedül a néző tekintete világítja meg. A kép szemlélője szükségszerűen saját vágyával szembesül. Hasonló funkciója van Wallnál a női alak rejtelmesen (és artificálisan) világító fehérségének: nem a valóságos nőről van itt szó, hanem a férfivágy vizuális megjelenítéséről.

Ha közelíteni akarnánk Jeff Wall képét Bacsó portré-elemzéseéhez, különösebb erőszakoltság nélkül állíthatnánk azt is, hogy hármas portréről beszélhetünk a *Picture for Women* esetében. Láthatjuk a nő portréját, a művész önábrázolását

---

munka közben – de a kép centrumában a kamera hideg pillantása található: a fényképezőgép önportréja ugyanolyan hangsúlyos, mint a két emberi lényé. Egy-mástól elszigetelten, mégis egymásra utalva léteznek az összefüggő, ugyanakkor diszkontinuus térben. A kamera uralma alatt.

## A SEMLEGES ARCAI – BLANCHOT ÉS BARTHES

Annak a ténynek a hangsúlyozása, hogy Maurice Blanchot komoly hatást gyakorolt Barthes-ra az ötvenes évek elejétől, önmagában semmiféle újdonságot nem jelent. Tzvetan Todorov pontosan harminc évvel ezelőtt elemezte már ennek a hatásnak a természetét (Sartre látványosabb és közvetlenebbül érvényesülő befolyását is érintve).<sup>1</sup> Noha Barthes *Az írás nulla fokában* többször is hivatkozik Blanchot-ra, jól tudjuk, hogy művei közül ebben az időben a *Mallarmé tapasztalata* című esszé irodalomkonceptiója volt a legfontosabb a számára.

„E művészetnek öngyilkos a struktúrája: benne a hallgatás homogén költői idő, amely két réteg közé szorítja és felsziporkáztatja a szót, amely már nem annyira egy titkosírás foszlánya, mint inkább fény, üresség, gyilkosság, szabadság. (Tudjuk, hogy Mallarméről mint a nyelv gyilkosáról szóló hipotézis nagyrészt Maurice Blanchot-nak köszönhető.) Ez a Mallarmé-féle nyelvezet nem más, mint Orfeusz, aki csak úgy mentheti meg, akit szeret, hogy lemond róla, s mégis visszafordul kisé; az Ígéret földjének, azaz az irodalom nélküli világnak a kapujához vezetett irodalom ez, amelyről azonban mégiscsak az íróknak kell tanúskodniuk.”<sup>2</sup>

Az öngyilkos irodalom, a nyelvgyilkos író metaforája egy az egyben a Blanchot-féle tragikus szemléletmód átvételét jelzi, noha kimutatható, hogy Barthes később nem ezt a vonalat viszi tovább.<sup>3</sup>

1. Tzvetan Todorov: *La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine*. Poétique, avril/1979. Átdolgozott változata a *Critique de la critique – un roman d'apprentissage* című kötetben jelent meg: Seuil, Paris, 1984. 74-81.

2. Roland Barthes: *Az írás nulla foka* (Romhányi Török Gábor fordítása). In: Uő.: *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1998. 42. (A fordítást kissé módosítottam.)

3. Angyalosi Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Osiris/Gond, Bp. 1996. 31-32.



Éric Marty, Barthes egyik legközelebbi tanítványa a közelmúltban emlékezett arra, hogy Blanchot lényegi fontosságú művei később jelentek meg, mint *Az írás nulla foka* (*Az irodalmi tér* 1955-ben, *Az eljövendő könyv* 1959-ben). Barthes azonban a folyóirat-közlemények alapján is tökéletesen tisztában volt Blanchot jelentőségével és félreérthetetlenül a legfontosabb kortárs irodalmárok közé sorolta (Camus, Cayrol, Queneau mellett említi a nevét). Marty egyben azt is hangsúlyozza, hogy a Semleges kérdésének tárgyalásmódja Blanchot-nál sokkal jobban illik a fiatal Barthes-hoz, mint Sartre-nak az irodalomról mint közvetlen következményekkel járó *praxis*ról alkotott nézetei. Sartre, mint mindig, a totalizálás dialektikájában gondolkodik. Totalizálni akarja az olvasókat és a nyilvánosságot, az írókat és a közéleti embert, a politikát és az irodalmat, a morált és az elkötelezettséget, s ezért logikusan távolodik el a modernitástól. („Beteg szavakról” ír például, amelyeket „meg kell gyógyítani”, a modern irodalmat pedig úgy jellemzi, mint amely gyakran „a szavak rákbetegsége”).<sup>1</sup> Barthes azért gondolta összeegyeztethetőnek saját gondolatmenetét Sartre irodalomszemléletével, mert – a filozófustól többé-kevésbé függetlenül –, számára is központi jelentőségű volt a *felelőség* fogalma. Már 1947-ben írt „a nyelvtan felelőségéről” a *Combat* hasábjain; míg azonban Sartre az irodalom közéleti, szociális felelőségét emeli ki, Barthes-nál a moralitás áttevődik az irodalmi formákra, a formák használatára. A nyelvészetből átvett „nulla fok” kifejezés pedig arra ad alkalmat, hogy az irodalom felelősége mint utópia jusson kifejezésre.

„Itt egy új humanizmus lehetséges körvonalait látjuk kirajzolódni: az emberek és az író beszédének kibékülése foglalja el az általános gyanakvás helyét, amely a nyelvezetet sújtja az egész modern irodalomban. Az író csak akkor vallhatja teljességgel elkötelezettnek magát, amikor költői szabadsága olyan nyelvi környezetbe helyeződik, amelynek határai a társadalom határai, nem pedig egy konvenció vagy közösség határai: másként az elkötelezettség mindig névleges marad; egy lelkiismeret üdvét vállalhatja, de nem alapozhat meg cselekvést. Mivel nincs gondolat nyelv nélkül, a Forma az irodalmi felelőség első és utolsó instanciája, és mivel a társadalom nincs kibékítve, a szükségszerű és szükségszerűen irányított nyelvezet intézményesíti az író léthelyzetének széttépettségét.”

Feltételezésem szerint Blanchot nyelvfelfogása közelebb állt Barthes-hoz, mint Sartre irodalomkoncepciója, de éppen ezért védtelenebb is volt vele szemben. Ennek tulajdonítható, hogy gyakorlatilag kritikátlanul veszi át az öngyilkos irodalom elképélését, noha a háttérét alkotó komoran dramatikus szemlélet már idegen tőle.

1. Éric Marty: *Roland Barthes, le métier d'écrire*. Seuil, Paris, 2006. 114-115.

Esszéjének utolsó mondatában mindehhez hozzáteszi, hogy az „Új Irodalom csak azért találja fel nyelvezetét, hogy örökké terv maradjon: az Irodalom a nyelv Utópiája lesz”.<sup>1</sup>

Az afirmált utópikus mozzanat különíti el egyértelműen Barthes-ot Sartre-tól és Blanchot-tól egyaránt. Sartre-nál az utópia átalakul az „emberi realitás” ontológiai jellemzőjévé, vagyis a jövőre irányultsággá, a *pro-jektum* jövőbe vetettségévé, amely nem más, mint végeérhetetlen küzdelem egy szocialisztikus társadalmi létezőmódért. Az irodalomnak annyi szerepet juttat ez az elképzelés, hogy a maga részéről bekapcsolódhat ebbe a küzdelembé (akkor önmagát is megváltja), vagy távol maradhat tőle (ez esetben nem egyéb, mint a nyelv rákos kinövése). Blanchot nagyon is érzékeny az irodalom és általában véve a művészet utópikus mozzanataira, de nála ez egyértelműen ámitás csupán. A nyelv és a lét egymásba fonódó igazságának maszkírozása, elviselhetővé tétele, nem pedig egy „ádámi” társadalom álmanak egyetlen lehetséges átmentése, mint Barthes-nál.

Míg tehát a szakirodalom évtizedek óta bevett tényként hivatkozott Blanchot Barthes-ra tett hatására, ellenkező előjellel nem nagyon vizsgálták szellemi kapcsolatukat. Pedig *Az eljövendő könyv* negyedik fejezetének (*Merre tart az irodalom?*) második részében, amely *A nulla pont keresése* címet viseli, Blanchot világosan megfogalmazza, milyen fontosnak tartja Barthes könyvét. Az írás nulla fokáról azt írja, hogy „egyike azon ritka könyveknek, amelyekben az irodalom jövője íródik”. Ismerteti a nyelv, a stílus és az írás barthes-i fogalmait. Elmondja, hogy a nyelv és a stílus ebben az értelmezésben még irodalmon inneni kategóriának számít; a nyelv minden ember, az író és a nem író számára is közvetlen adottság, amely ugyanakkor térben és időben messze túlterjed az egyénen. Tanúskodik arról a történelmi állapotról, amelybe bele vagyunk vetve, „amely körülvesz és meghalad bennünket (...) és nagyon távol van minden kezdettől”. A stílus ezzel szemben lényünk homályos részéhez tartozik, testi mivoltunkban gyökerezik, „magányos nyelvezet, amelyen testünk, vágyakozásunk, titkos és önmagunkra záródó időnk preferenciái szólalnak meg vakon”. Azért irodalom előtti ez is, mert az író a stílusát sem maga választja, ahogyan a nyelvet sem, amelyen ír. A stílus olyan az írói nyelv szempontjából, mint az arckifejezés: megadja hordozójának azt az egyediséget, amelyről felismerhetjük.

Az irodalom az *írással* veszi kezdetét. Az írás a barthes-i felfogásban rítusok egy bizonyos együttesét jelenti, azt a „szertartásrendet”, amely a kifejezni kívánt tárgytól vagy annak kifejezőmódjától függetlenül bejelent egy *eseményt*. Mégpedig an-

1. R. Barthes: *Az írás nulla foka*. Id. kiad. 46., 49.

nak az eseményét, hogy az adott szöveg *irodalom*. Blanchot hangsúlyozza, hogy az írás nem összetévesztendő a retorikával, vagy legalábbis „egy sajátos retorikáról van szó, amelynek az a rendeltetése, hogy tudtunkra adja: beléptünk abba a zárt, különálló és megszentelt térbe, amely nem más, mint az irodalmi tér”.<sup>1</sup> Emlékeztet Barthes elemzésére a beszélt nyelvben nem használt egyszerű múlt idő szerepéről. Ha egy francia regényíró ezt a nyelvtani formát használja, azzal nemcsak azt jelzi, hogy éppen a prózaírás művészetét gyakorolja, hanem azt is, hogy elfogadja a „narráció lineáris és logikus időbeliségét”. Az ilyen szerző mintegy biztonságba helyezi magát egy jól körülhatárolt történeten belül, amelynek volt kezdete és egészen biztosan lesz valamilyen befejezése. Ahogy hajdanán a színek, a vászon vagy a perspektíva azt hivatottak jelezni: ez itt festészet, az egyszerű múlt idő vagy egyes szám harmadik személy privilegizált használata arra hívja fel a figyelmünket, hogy itt és most egy *regényt* olvasunk.

Figyelemre méltó, hogy Blanchot minden fenntartás nélkül elfogadja ifjabb pályatársa kissé naivan leegyszerűsített vízióját „arról a korról” (ugyan mettől meddig is tarthatott?), amikor az írás fogalmát „ártatlan” közmegegyezés övezte. A nyelv ekkor mindenki számára azonos terepet jelentett volna; az írók egyetlen célja ennek a közös nyelvnek a tökélyre emelése volt, mondandójuk mind pontosabb kifejezése. Egység volt az írói elszánásban, ugyanaz a morál határozta meg az irodalmi aktivitást. Ez az egység veszett volna oda „mára”. Aki úgy dönt, hogy írni fog, olyan térként érzékeli az irodalmi írásmód „templumát” (Blanchot kifejezése), amelybe belépve egy csomó kényszernek van kitéve. Ez a szertartásrend szinte a felismerhetetlenségig átalakítja a szabályi szerint megszólaló kifejezésmódját; olyan intenciókat kölcsönöz az általa leírtaknak, amelyekről esetleg fogalma sincs. Az írás tétje „ma” tehát már nem egy közmegegyezésnek örvendő praxis művelése egyre magasabb fokon, hanem kinek-kinek az egyéni számvetése azzal, hogy milyen szolgálattal jár az irodalom „szentélyébe” való belépés. Megeshet, hogy írni annyit jelent: leromboljuk a templomot, mielőtt tovább építenénk. „Az írás végső soron annak a megtagadása, hogy átlépjük a küszöböt, vagyis hogy [*a hagyományos értelemben* – A. G.] „írjunk”.<sup>2</sup>

Ismerve Barthes gondolkodásmódjának későbbi fejlődését, nehezen kerülhetjük el az egyik leghírhedtebbé vált és egyben legtöbbet vitatott kijelentésének felidézését. 1977 januárjában, a Collège de France-on tartott székfoglaló előadásában állította, hogy a nyelv „nem reakciós vagy haladó; egészen egyszerűen fasiszta;

1. Maurice Blanchot: *La recherche du point zéro*. In: Uő.: *Le livre à venir*. Gallimard, Paris, 1971. 302.

2. I. m. 303.

mert a fasizmus nem a megakadályozása annak, hogy valamit mondjunk, hanem annak a kényszere, hogy mondjuk”.<sup>1</sup> Blanchot pontosan interpretál: az ötvenes években a nyelv kényszerítő mechanizmusainak sajátos terepe még maga az irodalom mint intézmény Barthes felfogásában. Ezt a gondolatot radikalizálja negyedszázaddal később az idézett (és sokak számára elfogadhatatlanul túlzó) formulában. Blanchot mindenesetre azt ünnepli Barthes koncepciójában, hogy érthetőbbé és világosabban láthatóvá teszi az egység elvesztését, amitől a „jelen irodalma” szenved, és amire ugyanakkor olyan büszke. Az írás minden egyes író személyes problémájává vált. Az irodalmárokat már nem csupán a világnézet, a tehetség mértéke, a sajátos világtapasztalat választja el egymástól. Felismerik, hogy az irodalmi írás nem áttetsző formák együttese, hanem egy egész világot jelent, amelyben „bálványok uralkodnak”, előítéletek szunnyadnak, és olyan láthatatlan erők működnek, amelyek minden szándék kimenetelét megváltoztatják. Ez mindenkit arra ösztönöz, hogy lerombolja ezt a világot, hogy megpróbálja a saját írásmódját „megtisztítani” az irodalmi nyelvhasználat intézményesült formáitól, vagy még inkább – teszi hozzá Blanchot – arra, hogy üresen hagyja a helyét. Ez lenne „az írás nulla fokának” Barthes-féle értelme szerinte: úgy írni, hogy általa arra a pontra juttatjuk az irodalmat, ahol eltűnik, ahol már nem kell tartanunk a ránk kényszerített hazugságaitól. A nulla fok az a semleges tartomány, amelyet némelyik író tudatosan, mások tudtukon kívül próbálnak felkutatni; és ez a kutatás vezet némelyeket az elhallgatáshoz.

Blanchot eddig a pontig csupán követi Barthes elemzését; ezt követően azonban arra törekszik, hogy (a saját kifejezésével) „totális tapasztalattá” szélesítse ki a belőle adódó következtetéseket. Az író tehát megpróbál visszatérni „ahhoz a közvetlen, vagy inkább magányos nyelvhez, amely ösztönösen beszél benne”. Ám mit is jelentene voltaképpen ez a visszatérés? A „közvetlennnek” látszó nyelv valójában egyáltalán nem közvetlen, hanem történelemmel, sőt irodalommal telített. (Látjuk, a „nyelvi megelőzőttség” gondolatát nem a Gadamer utáni hermeneuták és befogadásesztéták találták ki...) Még nagyobb probléma azonban, hogy amint az író meg akarja ragadni ezt a nyelvet, azonnal megváltoztatja a természetét – ez az „ugrás” maga az irodalom, mondja Blanchot. A mindennapi nyelvhasználat elérhetővé teszi számunkra a dolgokat, vagyis a realitást, míg ő maga eltűnik, láthatatlanná válik ebben a használatban. Hajlunk arra, hogy a „fikció” nyelvét hasonlóképpen kezeljük, vagyis hogy a szavaknak ugyanolyan jelentést tulajdonítsunk, mint a köznyelvben. Elegendő leírunk a „kenyér” vagy az „angyal” szót, és már

1. R. Barthes: *Oeuvres Complètes*. Tome III., Seuil, Paris, 1995. 803.

is érezzük a kenyér ízét, fantáziálunk az angyal szépségéről; ám ennek súlyos ára van. Az a világ, amelyben csupán használjuk a dolgokat, összeomlik, a dolgok végtelenül eltávolodnak önmaguktól, azzá a megragadhatatlan valamivé változnak át, amely a képek sajátja. Ez azzal jár, hogy a fikció nyelvében nem mondhatok többé problémátlanul „ént”, mert nem vagyok már önmagam. Amit a fikcióban birtokba veszek, az kétségkívül az enyém, de azzal a feltétellel, hogy én magam is az a lét leszek, amelynek a révén megközelítem a fikcionált tárgyat, vagyis kiakolbólít magamból (*dessaissit de moi et de tout être*). Az irodalmi tapasztalat beszélő instanciából létté változtatja a nyelvet. A nyelvezet így „a lét munkátlan mélyévé változik, azzá a közzé, amelyben a név létté lesz, de nem jelent és nem is leplez le” többé.<sup>1</sup>

Ez az átalakulás azért is félelmetes, magyarázza Blanchot, mert jóformán megragadhatatlan és szüntelenül álcázza magát. Az „ugrás” közvetlen, de – talán éppen ezért, tehetjük hozzá – semmilyen módon nem verifikálható. Tudjuk, hogy csak akkor írunk, ha ez az ugrás megtörtént, de ahhoz, hogy megtörténjék, először írni kell „a végtelenségig, a végtelenből kiindulva”. Ha a beszélt nyelv természetes ártatlanságához próbálunk visszatérni, akkor úgy viselkedünk, mintha ez az átalakulás egy mozdulatlan jelenség volna a dolgok világában, holott éppen ennek a világnak a semmije. Olyan hívás, amelyet csak akkor hallunk meg, ha maguk is megváltoztunk, olyan döntés, amely kiszolgáltatja az eldöntetlennek azt, aki hordozza. Az, amit Barthes „stílusnak” nevez, teszi hozzá, az a zsigeri, ösztönös, tikos bensőségünk által hordozott nyelvezet, amelynek a legközelebb kellene esnie hozzánk, valójában a legkevésbé elérhető számunkra. Tudniillik ahhoz, hogy megragadjuk, nem csupán az irodalmi nyelvet kellene eltávolítanunk, hanem el is kellene hallgattatnunk „a szüntelen beszéd üres mélységét”, a bennünk állandóan beszélő hangot.

„Az irodalom tapasztalata totális tapasztalat, kérdés, amely nem tűr korlátokat, nem engedi, hogy stabilizálják vagy például nyelvi kérdéssé redukálják (hacsak ebből az egyetlen nézőpontból nem rendül meg minden). Önnön kérdésének szenvedélye, és akire vonzást gyakorol, azt arra kényszeríti, hogy teljes mivoltában belépjen ebbe a kérdésbe.”<sup>2</sup>

Nyilvánvaló, hogy Blanchot ebben a vonatkozásban tágitja ki filozófiailag Barthes elgondolását. Proust példáján érzékelteti az irodalom redukált, illetve totális ta-

1. M. Blanchot: *La recherche...* Id. kiad. 305.

2. I. m. 306.

pasztalata közötti különbséget. A La Bruyère és Flaubert nyelvén beszélő Proust az elidegenedett irodalmi nyelvhez kapcsolódik, majd fokozatosan eltávolodik attól, mégpedig úgy, hogy folyamatosan ír, főleg leveleket. Ám ki szólal meg ebben a folyamatos írásban? Az, akit ennek az írásnak az alanyaként Proustnak nevezünk, voltaképpen a „valaki más”, magának az írásnak az igénye, ameyl Proust nevét használja. Nem „kifejezi” Proustot, hanem a „Másikká” teszi önmaga számára, megfosztja önmaga birtoklásától.

Az, amit Blanchot az irodalom tapasztalatának nevez, nem szerezhető meg az által, hogy gyanakvással kezeljük az irodalmi konvenciókat, a meggyökeresedett formákat, a rituális képeket és egyéb megoldásokat. Az irodalom intézményrendszerét működtető szövegek áradata nem visz közelebb, de nem is távolít el ettől a totális tapasztalattól. Nem is attól függ, hogy az adott szöveg, amellyel éppen dolgunk van, a „mesterségbeli tudás” magasabb vagy alacsonyabb fokán helyezkedik-e el. Blanchot azért tartja „fontos reflexiónak” Barthes töprengését az írás nulla fokáról, mert úgy véli, az utóbbinak talán sikerült rámutatnia arra a mozzanatra, ahol az irodalom megragadhatja önmagát. De eltérően a barthes-i elképzeléstől, szerinte az irodalom ezen a ponton nem pusztán üres (*blanche*), hiányzó és semleges írássá változnék, hanem maga lenne a „semlegesség”. Hogyan is kell értenünk ezt a semlegességet? Ahogy a Blanchot számára legfontosabb fogalmaknál már megszokhattuk, a „meghatározás” ezúttal is paradoxonok révén történik. A semlegesség az, ami soha nem hallható, ugyanis amikor a semlegesség beszél, csak az készítheti elő a hallás feltételeit, aki elhallgatásra kényszeríti. Amit ilyenkor mégis „hallani” lehet, az a semleges beszéd, amely „mindig mondódott, szüntelenül mondódik és nem hallható; ez az a gyötrellem, amelynek előérzetéhez Samuel Beckett írásai révén közelíthetünk”.<sup>1</sup>

Egyértelmű, hogy Blanchot elfogadja Barthes elméleti megközelítésmódját (amely egyébként részben az ő Mallarmé-tanulmányára épül), ám súlyos filozófiai, ontológiai mozzanatokkal egészíti ki, vagy inkább ebben az irányban fejleszti tovább. Idézett könyvében Éric Marty megmutatja, hogy a maga részéről Barthes sem vesztette el a kapcsolatot Blanchot semleges-fogalmával. A *Beszédtüredékek a szerelemről* kapcsán Marty azt vizsgálja, hogy mennyiben követi Barthes Blanchotnak azt az elgondolását, amelyet *A képzeletbeli két változata* című írásában fejtett ki.<sup>2</sup> Rögtön felismerhető, hogy a „kép” és az „irodalmi tapasztalat” blanchot-i koncepciója közös tőről fakad. „A kép a világ semlegességét és eltörlődését követeli, azt

1. I. m. 307.

2. M. Blanchot: *Az irodalmi tér* (Horváth Györgyi, Kicsák Lóránt és Lőrinszky Ildikó fordítása). Kijarat, Bp., 2005. 211-218.

akarja, hogy minden térjen vissza a közömbös alapba, oda, ahol semmi nem mutatkozik.” Mint láthattuk, azok a szövegek, amelyeknek sikerül kapcsolatot teremteniük a totális irodalmi tapasztalattal, szintén a világ semlegességét és eltörlődését igénylik. Az ilyen szövegeket létrehozó író neve (például Prousté) voltaképpen ezt az írás-igényt jelöli. Mit tesz még a kép? „A kép boldogsága, hogy határt von a meghatározhatatlan köré.” A kép „egyik szerepe” tehát az, hogy

„lecsillapítsa és emberivé formálja az alaktalan semmit, melyet a lét megsemmisíthetetlen maradéka taszít felénk. Megtisztítja, befogadja, szeretetre méltóvá teszi, és ezzel azt a hitet kelti bennünk – egy boldog álomban ringatózva, melyre a művészet oly gyakran kínál alkalmat –, hogy a valóságtól távol és közvetlenül mögötte mint tiszta boldogságot és csodás meglepedettséget találjuk az áttetsző és valószerűtlen örökkévalóságot”.<sup>1</sup>

Talán nem tévedünk nagyot, ha a képnek ezt a „boldogító” szerepét az irodalom mint intézmény funkciójával rokonítjuk. Az irodalmi rítusok elsajátítása és alkalmazása, a játékszabályok és előfeltevések elfogadása, a konvenciók felismerése és akceptálása révén jön létre az irodalmi műveknek az a sokasága, amelyek között vannak jók és rosszak, fércművek és magas mesterségbeli tudásról árulkodók, szomorúan vagy vidáman végződők. A formák boldogító ereje (akárcsak a képé) abban rejlik, hogy „határt vonnak” az alaktalan, a meghatározhatatlan köré, domesztikálják a lét nyers tapasztalataként jelentkező semmit.

Általában azt képzeljük – így Blanchot –, hogy a kép a tárgy után jön minden vonatkozásban. Eszerint a tárgynak, amelyet a kép „ábrázol”, léteznie kell a képet megelőzően, de a kép elkészülte után is. Ugyanakkor a tárgyról (a tárgy „után”) készült kép mintegy a tárgy helyettesítőjének, derridai szóval, pótlékának tekinthető. Mindenesetre a tárgyat a róla készült kép létmódjában nem érintené. Blanchot ellenben éppen amellet érvel, hogy a tárgynak a kép által végrehajtott eltávolítása nem pusztán helyváltoztatása valaminek, ami ugyanakkor azonos maradna önmagával. „Az eltávolodás itt a dolog lényegét érinti.” A képpé vált dolog egy pillanat alatt „megfoghatatlan, időszerűtlen és közömbös lett”. A dolog a kép által távollétében, vagyis mint eltávolodás jelenlevő. A világ átadja a makulatlanságnak (*désœuvrement*) és nem számol vele többé. Eltávozik belőle az igazság, és „visszaköveteli magának az elemi szféra, a tárgyat képpé avató elszegényedés és

gazdagodás”.<sup>1</sup> A tükörkép azért tűnik szellemibbnek a tükrözött tárgynál, mert a tárgy létezésétől megszabadított jelenléte, anyag nélküli formája, a tárgy ideális kifejezése, amennyiben önmagának testetlen hasonmása.

Marty úgy értelmezi a kép kettős funkcióját, hogy éles (Blanchot-nál meggyőződésem szerint élesebb) értékkülönbséget tételez közöttük. A kép elsőként megjelölt szerepét „szervilisnek”, humanizálónak, a világ és a reprezentáció szolgálatában állónak minősíti. A kép a gyakorlati életben éppen azért bizonyul annyiféleképpen használhatónak, mert a segítségével akkor rendelkezünk a dolog felett, amikor már nem maradt belőle semmi (vagy amikor a semmi maradt belőle). A másik funkciójában működtetett kép ellenben szétbontja az embert és az ábrázolást visszavezeti a helynélkülihez (*nonlieu*), a semmihez, a semlegeshez, a hiányhoz mint jelenléthez. Ahhoz a semlegeshez tehát, amelyből elpárolgott a világhoztartozás; ez magyarázza (gondoljunk csak a tükörkép-példára), hogy ez a semleges meghatározatlan és faszcináló közeg (*milieu indéterminé de la fascination*).<sup>2</sup> Marty kétségkívül eltúlozza az első funkció negatív felhangjait, egyfajta szimpla elidegenedés-kritikát lát benne. Pedig Blanchot-nál nincs ilyen mérvű értékkülönbség a kép kétféle szerepe között, és főként nem keveri bele a gyakorlati felhasználás kérdését. (Feltételezem, hogy Marty a *Mitológiák* Barthes-jának szellemében olvasta ezt az esszét.) Abban viszont igaza lehet, hogy a barthes-i „szerelmes szubjektumban” megtaláljuk a kép mindkét funkcióját. Egyrészt a domesztikált képet, a sztereotípiát; a képet mint az ostobaság (*bêtise*) inkarnációját, valamint a semleges formátlan régió-ihoz közelítő képet is. De a kettő összefügg, mert az első nyit utat a másodikhoz: a képpé vált világot a szerelmes nem uralja többé. A sztereotípiák – vagyis a képek mint a „realitás” egysíkú reprodukciói – átalakulnak a megigézetség, a dermedt mozdulatlanság, a radikális magárahagyatottság gyakorlatává.

„Így, szemben azzal, amit Blanchot állít, nem két képi rezsim lenne, hanem csupán egy. Vagy inkább azt mondhatnánk, hogy a szerelmes alany, kiszolgáltatva a kép transzcendenciájának, nem rendelkezik a kép kettős rendjével, mivel a Kép számára – már kezdjük felismerni – kettes szám nem létezik.”<sup>3</sup>

*Az írás nulla fokát* több mint két évtized választja el a *Beszéd-töredékektől*. Ez alatt a majd negyedszázad alatt (az előbb említett példa tanúsága szerint) Barthes nem szűnt meg párbeszédet folytatni Blanchot semlegesség-koncepciójával, ame-

1. I. m. 212.

2. É. Marty: *Roland Barthes...* Id. kiad. 279.

3. I. m. 282.



lyet minden művében kissé a saját képére formált. Ez a dialógus azokban az előadásokban teljesedett ki, amelyeket 1978 tavaszán tartott a Collège de France professzoraként. De az már egy másik Barthes és egy másfajta adósság lerovása Blanchot-nak.<sup>4</sup>

4. R. Barthes: *Le Neutre*. Cours au Collège de France (1977-1978). Seuil/Imec, Paris, 2002.

## VONZÁSOK ÉS TASZÍTÁSOK

(KANT, STENDHAL, NIETZSCHE)

Kant filozófiájának, kiváltképp pedig esztétikai koncepciójának európai utóélete szempontjából nyilvánvalóan kardinális kérdés, hogy mit tudtak kezdeni a főként *Az ítéelőerő kritikájában* kifejtettekkel a romantika nagy alakjai. Közismert, hogy a kanti zsenielmélet, különféle módosulásokon átesve, milyen fontos szerepet játszott a romantikus esztétika kialakulásában. Azt viszont ritkábban szokás figyelembe venni, hogy egy nagyszabású elméleti konstrukció, mint amilyen a Kanté is, képes hatást gyakorolni úgymond a „visszajáról” is, vagyis oly módon, hogy az utókort a nézeteivel való teljes szembeszegülésre készteti. Stendhal esztétikája például úgy tűnhet fel előttünk, mint a kanti esztétika diametrális ellentéte; amivel távolról sem azt szeretném sugallni, hogy a francia író széptani nézetei Kant műveinek studírozása közben, és a velük folytatott polémiák során alakultak volna ki. Stendhal ugyanis a jelek szerint nem nagyon ismerte Kantot. Az ellenben kétségtelen, hogy Nietzsche számára (aki viszont alapos ismerője volt Kant filozófiájának) a Kant-Stendhal szembeállítás jelentőséggel bírt, fontos összefüggésekre világított rá, függetlenül attól, hogy a *Vörös és fekete* írója szövegszerűen reflektált-e a német filozófus műveire. Ebből pedig az a következtetés vonható le, hogy a hatástörténetben ilyen másod- vagy harmadlagos, nevezzük így: konfiguratív kapcsolatokkal is számolnunk kell, nem csupán a közvetlen és mindössze két alkotót érintő interferenciákkal.

Amennyire tudható tehát, Stendhal inkább közvetve, mint saját olvasmányélményei alapján ismerte Kantot, bár a jelentőségével és a hírnevével természetesen tisztában volt. „Stendhal pontosan tudja, hogy Kant a legkiválóbb német filozófus; de úgy tűnik, csak hallomásból vagy másodkézből ismeri az írásait, talán Charles de Villers-től /Kant műveinek francia fordítójáról van szó. A. G:/, valamint Mme de Staël és Destutt de Tracy révén bizonyosan. Ez utóbbi publikálta egy Kant-ról szóló könyv kritikai *Vizsgálatát*, amelyről Stendhal beszámol az angol sajtó-

ban. »Kant nem mindig értett egyet önmagával, és nagyon nehéz őt megérteni. De mire végül is sikerülne, az ember olyan egyszerű igazságokkal találja szemben magát, amelyeket talán fölösleges is volt kimondani. Ezek közé az igazságok közé óriási abszurditások vegyülnek, amelyeket egy olyan nagy tehetségű ember, mint Kant, sohasem mondott volna ki, ha az általa használt nyelv világos lett volna... Tracy úr értekezése annyira világos, amennyire csak lehet, ha valaki arra kényszerül, hogy ellenfelét egy sötét barlangban üldözzé.«<sup>1</sup> Mint ismeretes, Destutt de Tracy nevéhez fűződik az „ideológia” szó megalkotása; a társaságot is, amelynek meghatározó személyisége volt „ideológusoknak” nevezték. Stendhalra nagy hatást gyakorolt Tracy *Eléments d'idéologie* című műve, valamint személye is (*Az itáliai festészet történetének* megjelenése után találkoztak először, 1817-ben). Megemlíthetjük még Pierre Jean Georges Cabanis művét, a *Rapport de physique et du moral* című értekezést, amely a fiatal Stendhal figyelmét a fiziológiai determinizmusokra, az ösztönök szerepére, a nemek és a moralitás kapcsolatára, valamint az emberi temperamentumok tipológiájára irányította. Az „ideológusok” Condorcet és Condillac örökösei voltak; liberális nézeteik nem nyerték el Napóleon tetszését, aki betiltatta folyóiratukat, *La Décade philosophique* című orgánumot. Megjegyzendő, hogy az éppen megszülető romantikával nem rokonszenveztek, esztétikájuk a neo-klasszicistákéhoz állt közel. Stendhal a kanti filozófia követői közül csupán Fichtét és Schellinget említi néha (nem tudni, miért, ez utóbbit következetesen Stedingnek nevezi). De idézhetünk ellenpéldát is. »A *Mina de Vanghel*ben és a *Rózsaszín és zöld*ben némileg korrigálja ítéleteinek keménységét: a hősnő »a filozófia és a képzelet országában született, Königsbergben«, mely Stendhal szerint »a gondolkodás fővárosa Németországban«.<sup>1</sup> Még egy kései művében, a *Vörös és fehér*ben is hivatkozik Kantra: »Mennyire más a társasági úriember érzésvilága, vagy az olyan férfé, akinek a sors nem jutott lelket, nem kapott ebből a nevetséges helyzeteket felidéző, terhes ajándékból...Józan férfiak kellemes párbajnak tartják az udvarlást. K/ant/, a nagy filozófus, ezt írja: 'Különösen megerősödik a kettősség érzése, ha a szerelem boldogsága a tökéletes egymásra találásban fejeződik ki, vagy teljesen hiányzik az az érzés, hogy két külön lény vagyunk'.« (Meg kell jegyeznünk, hogy Illés Endre fordítása ezen a ponton kissé félrevezető. A francia szövegben valójában ez áll: »Különös erővel ébred a dualitás érzése, amikor az a tökéletes boldogság, amelyet a szerelem adhat, csak a tökéletes szimpátiában lelhető meg, vagy annak az érzésnek a teljes hiányában, hogy ketten vagyunk.«<sup>2</sup>)

1. *Dictionnaire de Stendhal*. Szerkesztette Yves Ansel, Philippe Berthier és Michael Nerlich. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003. 375.

2. „Quelle différence avec la sensation d'un homme du monde ou d'un homme qui n'a pas

Tudnunk kell, hogy az ifjú Stendhalnak voltak filozófiai ambíciói is, így 1803 körül tervbe vette egy *Filosofia nova* kidolgozását. Ez a félig olasz, félig latin elnevezés egyértelműen Dante *Vita nuova*-jára utalt, és nyomai főleg a naplókban és a levelezésben maradtak fenn. Összességében véve Stendhal terve nem egy szisztematikus filozófiai építmény kidolgozása volt, hanem inkább egy olyan irodalmi mű megalkotása, amely a legkülönbébb beszéd- és írásmódokat magában foglalva a lehető legsokfélebb és legújabb igazságokról képes számot adni „az emberi szív megismerése” terén. A *Filosofia nova* nem lett volna más, mint egyfajta „hasznos tudás az ember természetéről”. Mint a megfogalmazásból sejthető, Stendhalra az említett francia filozófusokon kívül (akikhez még hozzátehetjük Helvétius) az angolok gyakoroltak jelentős hatást: Hobbes, Locke, Shaftesbury, Berkeley, Pope, Hume, Bentham. A nagy terv eredménye rengeteg, a levelezésben és a naplókban található gondolat-csíra lett, és egy kudarc megtapasztalása: Henri Beyle-nek be kellett látnia, hogy nincs filozófiai tehetsége<sup>1</sup>. Későbbi munkájában, a *Római séták*ban kimondja, hogy még mindig Bentham áll hozzá közelebb, mint Plátón vagy Kant, aki szerinte csak egy újabb társa vagy szövetségese Plátónnak. A Plátóntól eredeztethető filozófiai irányzatokkal ugyanis az a problémája, hogy „a tapasztalattól való szent borzadályra” alapulnak. Arisztotelész, Plátón, Descartes, Spinoza, Leibniz műveiről pedig egy helyütt megjegyzi, hogy ezek „unalmas költemények”, amelyeket zseniális elmék írtak.

Stendhal esztétikai nézeteire kezdetben Boileau az *Art poétique*-je (1674), valamint Helvétiusnak az igaz és a szép kapcsolatára vonatkozó elvei tették a legnagyobb hatást. (Nem lényegtelen ebben az összefüggésben, hogy Pszeudo-Longinosznak *A fenségről* szóló művét éppen Boileau fordította franciára.) A szép legfőbb ismérve Stendhal szerint az, hogy mennyire erőteljes érzeteket képes kiváltani: a *sensation* mértéke a szép mércéje is egyúttal; ezen kívül pedig a szép az, ami minden országban mindig tetszik. Itt pontosan Helvétius megfogalmazását követi: „azt nevezzük széppnek, ami minden évszázadban, minden országban tet-

reçu du hasard ce don incommode, père de tant de ridicules, que l'on appelle une âme ! Pour ces gens raisonnables, faire la cour à une femme, c'est un duel agréable. Le grand philosophe Kant ajoute : „Le sentiment de la *dualité* est puissamment réveillé quand le bonheur parfait que l'amour peut donner ne peut se trouver que dans la sympathie *complète* ou l'absence totale du sentiment d' être deux.” (p.263 Folio Classique) A magyar szöveg lelőhelye: Stendhal: *Vörös és fehér*. Európa, 1976, 208.

1. Az egyik kiváló Stendhal-szakértő szerint ezek a feljegyzésekre csak azért emlékszik az utókor, mert szerzőjükből később Stendhal lett. Az ifjú Henri Beyle azonban még nem sok jelét mutatja a az eretiségnek és a gondolkodói képességeknél. Ld. Yves Ansel: Pour un autre Stendhal. Paris, Classiques Garnier, 2012. 100.

szik. Ám ahhoz, hogy találóbbr és pontosabb eszmét alkothassunk róla, talán minden művészetben, sőt egy művészet minden részében meg kellene vizsgálni, hogy mi az, ami a szépet alkotja. Ebből a vizsgálatból könnyen levonhatnánk a minden művészet és irodalom számára közös szép eszméjét, amelyből aztán kialakítanánk az szép általános és elvont ideáját”.<sup>1</sup> S ehhez még hozzáteszi, hogy az ízlés nem más, mint a szép ismerete. Stendhal számára fontos az ideális és a relatív szépség megkülönböztetése, de a fenséges kategóriája is, hiszen Burke-öt alighanem sokkal jobban ismerte, mint Kantot. A 19. század első harmadában (a jellegzetes stendhali kifejezéssel élve) fokozatosan „kristályosodnak ki” esztétikájának a kulcsfogalmai. Leegyszerűsítve, érdeklődésének előterében az antik és a modern szépség megkülönböztetése áll. Az antik szépség szerinte a *hasznosság* kifejezése, amelynek két legfőbb megjelenési formája az ókorban a fiatalság és az erő volt. A modern, „civilizált” embert viszont modern szenvedélyek jellemzik, s a modern szépségeszmény ezeknek felel meg. Stendhal megküzd a régiek imitálásának tradicionális dilemmájával, és eredeti választ ad rá: a klasszikus minták követése üdvözlendő, ha modern anyagokkal és formákkal történik, s ha az ókor nagy műveit *relatív, nem pedig absztrakt ideálnak* tekintjük. Ha létezne a szép teljesen elvont, ideális formája, mondja, akkor kellő tökéletesedés után Tiziano és Raffaello ugyanazokat a képeket festették volna. Ebből a figyelmeztetésből azonban helytelen lenne arra következtetnünk, hogy Stendhal teljesen elfordult volna az ideális szépség fogalmától. „A szépség minden században egész egyszerűen azoknak a minőségeknek a kifejezése, amelyek hasznosak” - jegyzi meg *Az itáliai festészet történetében*.<sup>2</sup>

Az eddig elmondottak alapján világos lehet, hogy Stendhal esztétikai felfogása mely pontokon áll szemben *Az ítélőerő kritikájában* kifejtettekkel. A hasznosság elvének a középpontba helyezése (bárhogyan értelmezzük is ezt a fogalmat) nyilvánvalóan ellentmond a kanti esztétika leghíresebb tételének, az érdek nélküli tetszés követelményének. Csak emlékeztetőül idézek fel néhány mondatot. „*Érdeknek azt a tetszést nevezzük, amely egy tárgy létezésének megjelenítéséhez kapcsolódik.*” (118) *A szépre vonatkozó kérdés azonban nem arra irányul, folytatja Kant, hogy az illető dolog létezésének van-e vagy lehet-e fontossága számunkra vagy bárki más számára, „ha-*

1. ( „ce qui plaît dans tous les siècles, comme dans tous les pays, est ce qu'on appelle le beau. Mais, pour s'en former une idée plus exacte et plus précise, peut-être faudroit-il, en chaque art, et même en chaque partie d'un art, examiner ce qui constitue le beau. De cet examen, l'on pourroit facilement déduire l'idée d'un beau commun à tous les arts et à toutes les sciences, dont on formeroit ensuite l'idée abstraite et générale du beau” – Helvétius: *De l'esprit*, Discours 4, Chapitre 6, *le bel esprit*);

2. Európa, 1982.

*nem arra, hogy miként ítéljük meg a dolgot a pusztá szemlélésben (szemléletben vagy reflexióban)”. Ezért különíti el a szépre vonatkozó ítéleteket a kellemesség és a jó kérdéskörétől. Az olyan tetszés, amelyet nem pusztán a tárgy megjelenítése határoz meg, hanem a tárgy létezése is, gyakorlati tetszésnek nevezhető. „Ezzel szemben az ízlésítélet pusztán kontemplatív, azaz olyan ítélet, amely, a tárgy létezése iránt közömbösen, csak összeveti a tárgy milyenségét az öröm és az örömtelenség érzésével. De maga ez a kontempláció nem irányul fogalmakra sem; hiszen az ízlésítélet nem megismerési ítélet (sem elméleti, sem gyakorlati), s ezért se nem alapul fogalmakon, se nem célzó fogalmakat.” (124) A kellemes, a szép és a jó szigorú elválasztása Kantnál tehát egyértelműen kizárja az antik szépségideál stendhali módra való, vagyis a korabeli, vagy korabelinek feltételezett hasznosság-fogalom alapján való meghatározását. Vagy más megközelítésben, a kanti és a stendhali álláspontot egyszerre magunkévá téve, azt kellene mondanunk, hogy a klasszikus ókor ezek szerint nem ismerte a tiszta szépség fogalmát.*

Stendhal *Az itáliai festészet történetében* azt állítja, hogy „a szépséget ugyanakkor találták ki a görögöknél, amikor kiléptek a vad állapotból”. (291) Mindazonáltal „Athénban a jó külső alig különbözött a szépségtől; ugyanez volt a helyzet Spártában” - jelenti ki (295). Ez ismét felveti a szépség és a hasznosság elkülöníthetőségének kérdését. „Az az igazi nehézség, hogy a szépség a hasznosság kifejezése. Nem azt mondtam: bebizonyítom ezt önöknek; csak azt, hogy «szíveskedjenek megvizsgálni a lelkükben, hogy véletlenül nem ez-e a szépség».” (293). A bizonyíthatóságot tehát eleve kizárja az ízlésítéletek területéről. Figyelemre méltó, hogy a francia romantika egyik legfontosabb vitájának lelkes résztvevője, a *Racine és Shakespeare* szerzője végső soron hiábavalónak minősíti az ilyen jellegű szellemi párbajokat. „De ha Racine csak egy embernek tetszene is, és a világmindenség többi része az Othello alkotójának pártján állna, az egész világmindenség nevetséges lenne, ha ezt mondaná egy kis hiú tudákos hangján annak az embernek: »Vigyázzon, barátom, csalódik, rossz az ízlése: jobban szereti a zöldborsót, mint a spárgát, holott én jobban szeretem a spárgát, mint az zöldborsót.« Az kedvezés, amely minden mellékes ítélettől mentes, és amely a tiszta érzékelésre szorítkozik, megtámadhatatlan.” (207) Ebben a vélekedésében tulajdonképpen nem áll távol Kanttól. Stendhal azonban nem teoretikus, hanem gyakorló műélvező. Éppen azon a területen rendelkezik hihetetlenül sokrétű tapasztalatokkal, ahol a königsbergi bölcsező lényegében járatlan volt: a legkülönfélébb műalkotásokkal való találkozás során kialakított magatartás-formák sokféleségéről tud beszámolni. Ezért aztán csak azt tartja igazán érvényes ízlésítéletnek, amely mögött a kritikus teljes személyisége ott áll. „A legjobb, amit egy műalkotás előtt elővehetünk, a természetes ész. Merni kell érezni azt, amit érzünk.” „Lehet, hogy nincs igazam; de mindazt, amit

Cimabuéról, Giottóról, Masaccióról mondtam, valóban éreztem is a műveik előtt, és mindig egyedül láttam őket. Gyűlölöm a mindenféle *ciceronékat*.” (64-65) Mint látjuk, azt tartja a művek ideális befogadás-formájának, amikor szemtől-szemben vagyunk a műalkotással, és a külső véleményeket lehetőleg kizárva, annak a tisztázására törekszünk, ami a saját belső világunkban játszódik le a mű hatására. Nem csupán a „ciceronékat” kell ilyenkor távol tartani. „Ezentúl a művészeknek a riválisaik műveiről mondott ítéleteit nem fogom másnak tekinteni, csak saját stílusukról szóló magyarázatoknak”- jegyzi meg. (210)

Van azonban egy olyan pont is, amelyben Stendhal megtalálhatta volna a közös nevezőt Kant széptanával; gondolok például *A szép analitikájának* második paragrafusához kapcsolódó lábjegyzetben foglaltakra. „A tetszés tárgyáról alkotott ítélet lehet teljességgel *érdektelen*, ám ugyanakkor *érdekkeltő*, vagyis olyan, hogy nem alapul érdeken, de érdeket hoz létre; ilyenek a tiszta morális ítéletek. Az ízlésítéletek azonban, önmagukban véve, nem is alapoznak meg semmiféle érdeket. Csak a társadalomban válik érdekessé, hogy ízléssel bírjunk...” (119, 120) Stendhal hasonló gondolatot fogalmaz meg, bár nem filozofikusan, hanem a rá jellemző közvetlenséggel. „Azt mondják: »A fenséges egy nagy lélek hangja«; erre azt mondhatjuk, valamivel több joggal: »A szépség a művészetekben egy társadalom erényeinek a kifejezése.«” Majd hozzáteszi lábjegyzetben: „Amint nincs boldogság egészség nélkül, nincs szépség sem társadalmi erények nélkül; de az erkölcsök áramlata visszaveti azt, amit nem adott meg.” (74) A szépség tapasztalata tehát mindkettejüknél szorosan kapcsolódik egy adott társadalom erkölcsi berendezkedéséhez. Stendhal határozottan állítja azt is, hogy van *erkölcsi szépség*; megjegyzi például, hogy a Biblia tele van a legsötétebb cselekedetekkel, és a szerzőknek „semmi fogalmuk sem volt az emberi cselekedetek *erkölcsi szépségéről*.” (94) Intenzíven foglalkoztatja a fenséges kategóriája is, bár mint említettük, e tekintetben inkább támaszkodik Burke-re, mint Kantra. Mindenesetre szerinte „van a művészetben fenséges szépség, éppúgy, mint halandó szépség”. (42) A fenségest is összeköti bizonyos morális értékekkel; olyan intenzív érzelmi élményt ért ezen, amelyhez a leküzdött veszély érzése is kapcsolódik. Az *Henry Brulard életében* például egy háborús élményét idézi fel. „Mielőtt elhagytam volna a sziklámát, megállapítottam, hogy az ágyúk iszonyatos bömbölést csapnak Bard-nál; *nagyszerű* érzés volt, de kísértésűn is rokon a veszély érzésével. A lélek nem tudott egész felszabadultan gyönyörködni, a biztonságával is törődött valamelyest.” (390) Az évtizedek során Stendhal eltávolodik a transzcendentális fenségestől, amelyet a kereszténység, a platonizmus, vagy például Chateaubriand művei képviseltek a szemében, és a fenségesnek a 18. században kialakult szenzualista felfogását választja. (Innen érthető

meg, hogy kedves festője Correggio, a zeneszerzők közül pedig talán Cimarosa áll hozzá a legközelebb.) Mindazonáltal az a meggyőződése, hogy a fenséges nem lehet a legmagasabb esztétikai érték, mert mindig nyugtalanság járul hozzá, márpedig a műalkotásnak gyöngédséget és szelídséget is kell nyújtania.

Stendhal szerint Leonardo feltalálta a *modern szépet*, amelyben több a finomság mint az antik szépségben, amely mindig őriz valamilyen kemény vonást (151). A modern értelemben vett szépségideál egyfajta eleganciát foglal magában: „a régiek egyszerűen voltak egyszerűek, mi szellemesen vagyunk egyszerűek”, jegyzi meg. (320) A modern szépség mibenlétét úgy érthetjük meg, ha a szalon élete és az antik fórum közötti különbségből indulunk ki. De kitart a saját korszakokon átvélő szépség-meghatározása mellett is. „A szépség tehát minden korban egyszerűen a hasznos tulajdonságokat fejezi ki. Az antik szobrok szépsége mindig és mindenekelőtt a testi erő és az igazságosságot fejezi ki, e két tulajdonságot, amely a mi számunkra már közömbössé vált. Húsz évszázad polgárosodása a lélek erejét, a szellemet és a mély érzelmet állította a helyükbe.”<sup>1</sup>

Nagyon röviden érinteném azt a kérdést, hogy milyen értékeket képviselt Nietzsche szemében Stendhal, és miért állította szembe nem egyszer Kanttal a francia író alakját? Érdekes, hogy bizonyos összefüggésekben Nietzsche pszichológusnak és filozófusnak is tekintette Stendhalt. A *Túl jön és rosszon*ban például így fogalmaz: „A szabadszellemű filozófus arcképén az utolsó vonást Stendhal húzza meg, melyet én a német ízlés kedvéért nem mulasztanék el aláhúzni: – mert ellenkezik a német ízléssel. 'Pour être bon philosophe – mondja ez az utolsó nagy pszichológus, – il faut être sec, clair, sans illusions. Un banquier, qui a fait fortune, a une partie du caractère requis pour faire des découvertes en philosophie, c'est-à-dire pour voir clair dans ce qui est.' ”<sup>2</sup> Nietzsche számára Stendhal a nagy európai ember ígéretét testesíti meg, Napóleon, Goethe, Beethoven, Heine, Schopenhauer és egy időben Wagner oldalán. A *Vidám tudományban* azt mondja róla, hogy „talán a leggondolatgazdagabb szemmel és füllel rendelkezett *eme* század valamennyi franciája között”. (95) Vagy idézhetnénk a feljegyzésekből ezt a mondatot: „Stendhal kam aus dem Dienste der besten strengen Philosophen-Schule Europas, der der Condillac und Destutt de Tracy, — er verachtete Kant...” (KGWB/NF-1888,25[8] — *Nachgelassene Fragmente* Dezember 1888 — Anfang Januar 1889.)

1. A romantika születése. Corvina, 1966. 161.

2. Friedrich Nietzsche: *Túl jön és rosszon*. Ikon Kiadó, Matúra sorozat, 1995. 36. o. (39) Fordította Tatár György 36. o. (39) „hogy valaki jó filozófus legyen, száraznak, világosnak, illúziómentesnek kell lennie. Annak a bankárnak, aki vagyont szerzett, jelleme egy részét filozófiai felfedezésekre kellett fordítania, arra, hogy világosan lássa a valóságot.”



Az *Ecce homo*ban pedig felteszi a provokatív kérdést: „Alkottak-e a németek valaha is egyetlen könyvet, amelynek mélységei volnának? De hisz azt sem tudják, mit jelent a könyve mélysége. Ismertem tudósokat, akik Kantot mélynek tartották; attól félek, a porosz udvarnál még von Treitschke urat is mélynek tartják. És amikor alkalomadtán Stendhalt mély pszichológusként dicsértem, előfordult, hogy német professzorok megkértek, betűzzem a nevet...” (Ecce homo, 127. A Wagner-ügy – Egy muzsikusz-probléma, 3.)

A szép problémájával kapcsolatban az *Adalék a morál genealógiájához* harmadik értekezésében állítja szembe Kantot és Stendhalt.<sup>1</sup> „Kant is, miként minden filozófus, nem a művész (az alkotó) élményeiből indult ki az esztétikai kérdés szemügyre vételekor, hanem „nézőként” elmélkedett a művészetről és a szépről, végül észrevétlenül magát a „nézőt” is beleértve a „szép” fogalmába. Csak a szépnek e filozófusai legalább ismerték volna valamelyest ezt a „nézőt”! E néző valóságát, a személyes élményanyagot, a szép területén működő és ható sajátos és erős élmények, vágyak, meglepetések, elemi erejű vonzalmak egész sokaságát! Ám attól tartok, ennek mindig az ellenkezője volt igaz: kezdettől fogva olyan meghatározásokat kapunk tőlük, amelyekben, akárcsak a szép híres kanti meghatározásában, a finom, személyes élmények hiánya az alapvető hiba rút férgéként csúfítja el e meghatározásokat. »Szép« – mondotta Kant, »ami érdek nélkül tetszik«. Érdek nélkül! Hasonlítsuk össze e meghatározást egy másikkal, amelyet egy igazi művésztől és „nézőtől”, Stendhaltól kaptunk: ő a szépet egyszer *une promesse de bonheur*-nek (a boldogság ígérete, franciául a szövegben) nevezi. Itt éppen azt utasítják el, amit Kant az esztétikai állapotban kiemel: az érdeknélküliséget (*désintéressement*). Kinek van igaza? Kantnak vagy Stendhálnak? – Jót nevezhetünk derék esztétáinkon, amikor Kant pártját fogva állandóan azt emlegetik, hogy a szépség bűvöletében még a mezítelen női szobrokat is képesek vagyunk »érdek nélkül« szemlélni – e kényes kérdést illetően a művészek tapasztalata »érdekesebb« és Pygmalion nem volt szükségképpen »nem esztétikus ember«. Esztétáink efféle nézetekben tükröződő ártatlanságáról csak jobb véleményvel lehetünk és Kant javára írhatjuk például, hogy egy falusi lelkész naivitásával képes oktatni a tapintás sajátosságait!

Stendhal, amint mondtuk, ez a nem kevésbé érzéki, ám Schopenhauernél szerencsésebb természet, a szépségnek más hatását hangsúlyozza: „A szép boldogságot ígér”, szerinte a szépség pontosan az akaratot (az érdeket) ösztönzi. És még azt is a szemére vethetnénk Schopenhauernek, hogy teljességgel jogtalanul tart-

1. F. Nietzsche: *Adalék a morál genealógiájához. (Mit jelentenek az aszketikus ideálok?* 6. rész. Holnap Kiadó, 1996.

ja magát e ponton kantianusnak, hogy a szépség kanti meghatározását egyáltalán nem kanti szellemben értelmezte – a szép neki is bizonyos „érdekből” tetszik, sőt a legerősebb, a legszemélyesebb érdekből: a kinszenvedéstől megszabaduló, megkínzott ember érdekéből... És első kérdésünkre visszatérve: »Mit jelent, ha egy filozófus aszketikus ideálnak hódol?« E kérdésre pedig itt legalább részleges választ kapunk: meg akar szabadulni a kinszenvedéstől.” (A Nietzsche által idézett stendhali mondat a szépségről, mint a boldogság ígéretéről *A szerelemről* című munka 46. jegyzetében található.) Nietzsche tehát megkérdőjelezi azt, hogy az érdek olyan *clara et distincta* módon definiálható fogalom lenne, ahogyan azt Kant feltételezi. Természetesen a szépre vonatkozó ízlésítélet érdeknélküliségével kapcsolatos kérdések ez után a belátás után jócskán megsokasodnak. Ahogyan a mi Füst Milánunk mondta<sup>1</sup>, Stendhal igazának elfogadása nem jelenti azt, hogy a kanti „objektív” meghatározást a szép hatásának érdeknélküliségéről ki kellene hajítanunk. Hiszen „még az is lehet, hogy impulzív, vagyis kezdeti hatásának ez az elméleti kritériuma, csak éppen hogy ennyi minden érdekünk is kapcsolódik aztán s közvetlenül az impulzus után ehhez az érdektelenséghez”. (*Látomás és indulat a művészetben*, 67.) Ezeket a kérdéseket itt és most nem áll módunkban nyomon követni. Zárjuk tehát ezt a fejtegetést Nietzsche rövid mondatával, amelyben (a rá jellemző radikalizmussal) Kantot jellemzi: „Kant, ein feiner Kopf, eine pedantische Seele.” (eKGWB/NF-1885, 34[37] — Nachgelassene Fragmente April–Juni 1885).

1. Füst Milán ezeket írja a problémával kapcsolatban: „Az egyik a Kant közismert meghatározása, hogy szép az, ami érdek nélkül tetszik – s ebben, mint látható, éppen a „tetszik” fogalmának meghatározásával marad adósunk, hogy milyen érzés ez a „tetszik”, mikor áll elő, s mely dolgok szokták felkelteni bennünk? De nagy zavart kelt e meghatározás már amiatt is, mert hisz arról sem tudhatunk semmi biztosat, mit is nevezzünk érdekünknek? Az érdek fogalmát meghatározhatjuk a következőképpen: az embernek érdeke ott van, ahova vágyai viszik. Csakhogy az embert vágyai tudvalevőleg igen gyakran éppen az ártalom felé terelik.

Mert: ha az, ami szép, tetszik, akkor ez a tetszés már az önzés öröme is, s akkor már hasznunk és érdekünk is egyben – sőt még azt is állíthatjuk, hogy szervezetünk önzésétől el se különíthető érzés – minthogy az önzés örömei mindig olyanok, hogy mindenkor rejlik bennük valamelyes vágyaink kielégülése.”

De ne feledkezzünk meg a szépség másik világhíres meghatározásáról sem, s ez a Stendhalé. A szépség a boldogság ígérete – mondja Stendhal. S mármost a kanti meghatározást általában objektívnek szokás nevezni, talán éppen azért, mert benne a szépség érzetével, tehát annak szubjektivitásával nem foglalkozik, rajtunk való hatásának nem szentel figyelmet – ő nemde azt állítja, hogy a tiszta szépség nem ígér önzésünk számára semmi egyebet, csakis a szépség érdektől mentes, tiszta örömet. Stendhal ezzel szemben – akinek meghatározását a Kantéval ellentétben szubjektívnek szokás nevezni –, ő éppen fordítva, önzésünk legfénylőbb kiteljesedését, a boldogságot ígérteti vele... (62)

## RADNÓTI MIKLÓS ÉS A TÁRGYIAS KÖLTÉSZET

Ha magyar líra történetének azt a vonulatát kívánjuk szemügyre venni, amely a „tárgyiasság” vagy az „objektivitás” valamelyik válfajához kapcsolható, valószínűleg nem Radnóti Miklós versei jutnak először eszünkbe. Hiszen az ő költészetének talán az a legszembetűnőbb (vagy legalábbis az iskolai emlékek által erősen belénk rögzült) vonása, hogy minden sora mögött egy jól körvonalazható, meg- és kiismerhető személyiség áll. Valaki, akit a sokadik vers elolvasása után már jó ismerősünknek érezhetünk; vagyis tudni véljük, hogyan reagálna erre vagy arra a felvetésünkre, mi lenne a véleménye bizonyos kérdésekről, mitől lenne bosszús és minek örülne adott esetben. Hozzátehetjük még, hogy ez a személyiség, szemben például a József Attila verseiben megjelenő szubjektum-alakzatok némely változatával, sohasem mutatja a felbomlás, a széthullás jeleit. Ebből a szempontból az utolsó nagy versekben kifejezésre jutó, szinte emberfeletti hősiesség, amellyel személyiségének integritását mindvégig fenntartja, poétikai szempontból akár egysíkúnak is jellemezhető. Feltételezem, hogy Radnóti lírája (illetve annak egy bizonyos vonulata) éppen ezért lett a szavalóversenyek, az iskolai ünnepségek, a történelmi dátumokhoz kapcsolódó rádióműsorok és irodalmi antológiák állandó alapanyaga. Ez a jól átlátható, rokonszenvesen egyértelmű Radnóti-*alakmás* az egész életmű emblémájává vált, egyúttal azonban el is takarta annak lassan kibontakozó belső sokrétűségét.

A Radnóti-recepció története, legalábbis költészetének az oktatásban és a kulturális életben való felhasználása, illetve az ebben mutatkozó egyoldalúságok persze viszonylag könnyen magyarázhatók. Ma már jól látjuk azokat a (korántsem mindig ártatlan) ideológiai manipulációkat, amelyekkel ennek az egysíkúságnak a látszatát védelmezték. Ezeknek a manipulációknak a leleplezésénél sokkalta izgalmasabb feladat azonban, hogy – közelítvén a szakirodalomban már jó ideje jelen lévő egyéb értelmezési javaslatokhoz – egy új, az eddiginél sokkalta összetet-

tebb Radnóti-képet vigyünk át a köztudatba. Ehhez szeretnék a magam szerény módján hozzájárulni azzal, hogy újra felvetem a tárgyiasság és /vagy az objektivitás kérdését költészetével kapcsolatban. Amint azt az imént említettem, a közkeletű Radnóti-képben nincs magától értetődő helye egy olyan típusú líraiságnak, mint amilyenről Babits és Kosztolányi levelezésében olvashatunk már 1905-ben, vagy amilyent Karinthy és Kosztolányi emleget majd néhány évvel később Füst Milán első kötetéről írva. Rába György Babits-könyvében olvashatjuk az 1908-as *San Giorgio Maggiore* című verssel összefüggésben, hogy „költői énjét Babits drámai hősül állítja elének, önmagát valaki másként szemléli”, s hogy „ekkorra már önmagát az egyéni tapasztalaton túl, a sors egy lehetőségének tekinti, s verse ezért a tudatlóra határese”.<sup>1</sup> Ugyanő emlékeztet arra, hogy az *Angyaloskönyv* „Lyrai festmények” ciklusa előtt álló Browning-idézet megvilágítja a magyar költő intencióit is. A lírai festmény eszerint „drámaian szituált jellemkép, jóllehet önkivetítés is, és annyiban különbözik a browningi „dramatis personae”-tól /.../, hogy Babits megvalósítatlan *én*-eseteit éli ki e költeményeiben”. Rába előzményként utal a romantika „álarcos versére”, amelyet majd Rilke „a belső tapasztalat metafizikus háttérhelyzeteként értelmez”. De vele együtt számos más költőt is idézhetnénk a 20. század elejéről, akik éltek azzal a lehetőséggel, hogy – Hugo Friedrich kifejezésével – egy „költői álarcosbál kollektív alanyává” válhatnak.

A költői szubjektumnak egy vagy több szerepben való feloldása azonban csak az egyik vonatkozását fedi le a lírai objektivitásnak. A kérdés másik oldalát Rába a fiatal Babitsnak az irodalmi alkotásról adott meghatározása segítségével igyekszik megvilágítani. „Az irodalmi mű /.../ a végtelen világ leképezése egy végtelen műlehetőségben”. Ehhez Babits még hozzáteszi, hogy az író „a világot beleéli önmagába”.<sup>3</sup> Jegyezzük meg rögtön, hogy ez utóbbi megfogalmazás jelentéstartománya korántsem nem egyértelmű. A költői szubjektumba „beleélt” világ jelentheti a lírai én hipertrófiás kitágulását, kozmikussá válását, amelynek a tárgyi világ mozanatai csak poétikai eszköztárul szolgálnak. De érthetjük ellenkezőképpen is, vagyis a „világ” öntörvényű lírai megjelenítéseként, amelyben a tárgyiasság már nem pusztán ürügye vagy eszköze a szubjektum lírai megjelenítésének. A lírai objektivitásnak erre a második értelmezésére számos példát találhatunk Babitsnál és valószínűleg Ferencz Győző is erre gondolt, amikor monográfiájában az *Újhold* című 1935-ös verseskönyvvél kapcsolatban megjegyezte, hogy „Radnóti épp ebben

1. Rába György: Babits Mihály ? 25. o.

2. i. m., 27. o.

3. Rába György: *A versírás mint aranycsinálás (Babits leckéi a költészetéről)*. In: *Csönd-herceg és a nikkell számovár*. Szépirodalmi, 1986.

a kötetben kezdett el közeledni Babits tárgyias lírájához...”<sup>1</sup> Ezt a megállapítást néhány oldallal később a következőképpen teszi pontosabbá. „Az *Újholdban* /.../ már megjelenik a tárgyszerű ábrázolás igénye is, ahol tehát a megfigyelt jelenséghez nem rendelődik külső értelmezési tartomány, nem más közlendő helyett áll, hanem önmaga tárgyi mivoltában jelenik meg, hogy a minél pontosabb nyelvi új-rateremtés során verssé váljon.”<sup>2</sup> Érzésem szerint ez az igen termékeny megfigyelés két részletesebben kifejtendő mozzanatot tartalmaz. Az egyik az, hogy mit jelent a megfigyelt jelenség „minél pontosabb” versbevétele; a másik pedig, hogy mit is érthetünk „nyelvi új-rateremtésen”. Egyelőre azonban csak azt emelem ki, hogy a monográfus megállapítja egy új típusú költői tárgyiség felbukkanását Radnóti lírájában és ezt (egyébként Rába Györgyhöz hasonlóan) összekapcsolja Babits költészetével, nem is annyira közvetlen hatást, hanem inkább mintát látva az idősebb pályatárs műveiben.

Még egy fontos megjegyzést kell idéznünk Ferencz Győző könyvéből. A tájleíró, természetábrázoló költemények belső átalakulásáról van szó. „Az igazi választóvonal” – mondja –, „az első két kötet bukolikája és az 1935 utáni versek természetábrázolása között van: az első esetben a költői képzelet vetítődik tárgyára, a másodikban a tárgy hatol a képzeletbe. Akkor történik ez a szemléleti váltás, amikor a haláltudat bizonyossággá válik.”<sup>3</sup> A meglátás pontos és eligazító érvényű, még akkor is, ha egy-egy konkrét esetben nehéz eldönteni, hogy a költői képzelet, vagy a tárgyi oldal volt-e az aktívabb fél. (Az irodalmi mű értelmezője ilyenkor óhatatlanul ingoványos talajon mozog.) A két verstípus közötti különbség nyilván akkor a legvilágosabb, amikor a tárgyi világ felidézésének segítségével megvalósított allegorizálást felváltja a szubjektív jelenlétet és a jelképes mozzanatokot egyaránt háttérbe szorító természet-megjelenítés. Amikor úgy érezzük, hogy a táj vagy a tárgyi környezet nem valamiféle egyéb jelentés szolgálatában, hanem önmagáért lényegült át költeménnyé. Figyelemreméltó mármost, hogy Ferencz Győző összekapcsolja ezt a fordulatot a „haláltudat bizonyossággá válásával”, amelyet számtalan dokumentummal támaszt alá. Semmi okunk arra, hogy ezt az élettrajzi összefüggést vitassuk, ám azt látnunk kell, hogy a monográfus itt egy nagyon erőteljes értelmező gesztust tesz. Azt sugallja, hogy a tárgyi világ poétikai autonómiájának megteremtődése ok-okozati összefüggésben áll az élettrajzi és történelmi tények által indokolt haláltudat felerősödésével, vagy legalábbis nem független attól. Ha jól értem, olyasvalamiről van szó, hogy a lírai én egyre kevésbé képes birtokába venni

1. Ferencz Győző: *Radnóti Miklós élete és költészete*. Osiris, 2005. 335. o.

2. i. m. 341. o.

3. Ferencz Győző, i. m. 368. o.

a világot; a pusztulás előérzetében inkább megadja magát a világnak, hagyja előtérbe nyomulni a tárgyakat, megpróbál feloldódni a természetben. Könnyen lehet, hogy ez az interpretáció életrajzilag és poétikailag is tökéletesen érvényes. Mindazonáltal szeretném hangsúlyozni e folyamat másik oldalát is: lehet, hogy Radnóti a haláltudat előtérbe nyomulása ösztönözte egy másfajta tájkköltészet létrehozására, ám ez a fajta líraiság költészetének óriási nyeresége, egy új kifejezésmód birtokbavétele is egyúttal.

Mondandóm második részében egy versről szeretnék részletesebben szólni. Azért választottam elemzésre ezt a költeményt, mert álláspontom szerint összekapcsolja a tárgyas líraiság fentebb említett két típusát vagy jellemzőjét. A *Gyerekkor* című versről van szó; idézzük fel.

Már mozdulatlanul lapult az indián,  
de izgalom szaladt még sziszegve fönn a fán  
s a szél forgatta még a puskaporszagot.  
Egy megrémült levélen két vércsöpp csillogott,  
s a törzsön szédelegve tornázott egy bogár.  
Rézbőrű volt az alkony. És hősi a halál.

A *Gyerekkor* 1944. január 25-én íródott. (A datálás kényszere nyilvánvalóan nem lényegtelen körülmény és mindenképpen Ferencz Győző értelmezését támasztja alá.) Önmagában semmi meglepő nincs abban, ha valaki a gyerekkort egy játék, nevezetesen az „indiánosdi” segítségével kívánja felidézni, függetlenül attól, hogy valóban játszott-e ilyesmit annak idején. Az *Ikrek havá*bán mindenesetre van egy utalás arra, hogy a költőnek a May Károly-féle indián világ valóban sokat jelentett. „Egy Winnetou sose fél!”- biztatja az anya az esti vonatozásra rávett kislányt.<sup>1</sup> Az indián a játék szereplőjeként igazából kétértelmű figura: egyaránt lehet üldöző és üldözött, negatív vagy pozitív figura. A Winnetou név felbukkanása egy olyan, időben és tematikában viszonylag közeli műben, mint amilyen az *Ikrek havá*, természetesen elbillentheti az értelmezést a pozitív pólus, illetve az üldözött szerepköre felé. Így van ez annak ellenére, hogy magában a versben az ambivalencia nem oldódik fel teljesen. Nem tudjuk meg, hogy az „indián” aki ezúttal az „én” szót helyettesíti, pontosan milyen szerepet kapott a játékban. Vadásztak-e rá, vagyis a többség által üldözött kisebbséghez tartozott, vagy egyenlő erők küzdel-

1. Radnóti Miklós: *Ikrek hava*. In: *Magyar elbeszélők, 20. század*. III. kötet, Szépirodalmi, 1977. 752. o.

mében maradt alul? Úgy látszódhat, hogy ebben a hat sor által megteremtett univerzumban nincs jelentősége ennek a kérdésnek.

A versben tehát nem jelenik meg az én. A költői szubjektum a gyerek által játszott indián szerepébe „objektíválódik”. Ugyanakkor hangsúlyozottan *emlékről* van szó (egészen pontosan egyetlen pillanat emlékérről), amely a háttérben feltételezi az emlékező ént. Az indián-szerep az emlékezés eszköze lesz, s mint ilyen, az idő-koordináták abroncsai közé szorul. Elmondhatjuk róla, akár Rába György Babits korai verseiről, hogy a költői én drámai (jelen esetben a játék drámájában részt vevő) hősként áll elénk, hogy „önmagát valaki másként szemléli”, hiszen a gyerek a felnőtt nézőpontjából kétségkívül valaki más. „Már mozdulatlanul lapult”, „de izgalom szaladt még”. Eszünkbe juthat Németh G. Béla klasszikus verselemzése, a „még”, a „már” és a „most” által behatárolt időszerkezetről (s talán az is, hogy ez a struktúra József Attilánál szintén a felidézett gyerekkorral kapcsolatban válik fontossá). Ha pedig eszünkbe jut ez az elemzés, azonnal feltesszük a kérdést, hogy a Radnóti-versben hol található a „most”? Némi töprengés után arra a következtetésre kell jutnunk, hogy *két „most”, két jelen pillanat* a mű két pillére. Az egyik az a momentum, amelyet az emlék (s az emléket magában foglaló vers) visszaidéz, *megjelenít*; a játékbeli halál pillanata. Egészen pontosan a játékbeli halál *utáni* pillanat, amelyet a „már” szó jelez. (De a „még” is, hiszen a magasban szálló puskaporszag képze a halálos lövést közvetlenül *követő* pillanatot rögzíti.) A „lapult” kifejezés az imitált halálra utal – akit a játékban lelőttek, az nem pattanhat fel azon nyomban –, ugyanakkor jelentőséget tulajdoníthatunk annak is, hogy a költő nem a ritmikailag szintén megfelelő „feküdt” szót használta. A lapulásban konnotációként feldereng a rejtőzködés esélye is, amikor valaki halott-nak tette magát, hogy megmeneküljön. (A negyedik *Razglednica* egy pillanatra szintén felvillantja ezt a lehetőséget.) Ezzel a feltételezéssel persze már kiléptünk a felidézett játék teréből és szabályai közül, illetve egymásra vonatkoztattuk a játékos és a valódi halált, ami viszont feltételezhetően nem ellentétes a vers egészének irányultságával.

A másik „most” nyilvánvalóan az a jelen pillanat, illetve annak a jelennek a pillanata, amelyből a háttérbe húzódó én visszaemlékezik a hajdani játékszituációra. Ez a „most” csak közvetve, az által érezhető, hogy a versben szereplő összes ige múlt idejű. Ott kell lennie tehát, méghozzá a maga jelenében, annak a beszélőnek, aki a múltat idézi. Ha még hozzátesszük, hogy az utolsó sorban ez a virtuális én összeveti, pontosabban ellentétbe állítja egymással a gyerekkor és a (felnőtt) jelen világát, akkor szinte már vissza is tértünk a Radnóti versek emblematisz személységéhez, amelyet korábban említettünk. Ez pedig a tárgyiasító törekvések visz-

szavételét jelentené. Értelmezésem szerint mégsem erről van szó. A harmadik, a negyedik és az ötödik sor arról „a világ apró rebbenéseit” megfigyelő és mikroszkopikus közelképben rögzítő költői szemléletről tanúskodik, amely majd egy évtizeddel korábban alakult ki Radnótinál. Hogy 1937-re mennyire tudatossá vált benne ez a poétikai törekvés, azt a Babitsról ebben az évben írott tanulmánya jelzi. Megfigyelése szerint a költő újabb verseiben közelebb került „a világ apró meztelen dolgaihoz, az útszéli kórohoz vagy a kicsi pókhoz”. „S Babits, akinél közelebb még senki sem került a tárgyi világhoz, ha lehet, most még közelebbről nézi azt, ideges kíváncsisággal. Amit nagyon közelről nézünk, megnő. Minden hatalmas, mert a dolgok egyre ősbibb tulajdonságaikkal lépnek a versbe, mindig ünnepelesen.”<sup>1</sup> A *Gyerekkorban* a fekvő testhelyzetből következően premier plánba kerülő levél a két vércsöppel, a fatörzsön imbolygó bogár képei ugyanezt az érzékelésmódot érvényesítik. A hatalmasra váló kicsiségek, amelyek egyszeri és megismételhetetlen önazonosságukban, hihetetlenül megnövelt jelentőséggel lépnek a vers tér-idejébe, részt vesznek a játék saját világának kialakításában. A természeti vonatkozások teljes mértékben közvetítik a játék izgalmát, helyesebben a játék említett egyetlen pillanatához kapcsolódó érzéseket, méghozzá anélkül, hogy elveszítenék képi autonómiájukat. A szél eljátszik a puskapországgal, forgatja azt, a levél rémültnek látszik a ráhulló két vércsöpptől, a bogár mintha a játék izgalmától szédelegne a fa törzsén. (A két vércsöpp egyébként lehetőleg költői jelzése annak, hogy a gyerek játékában a halál imitált és valóságos egyszerre. Nincs rá magyarázat, hogy miért pont két vércseppet lát a mozdulatlanul lapuló indián – talán nem is valóságos vércseppekről van szó –, de ez a meghatározatlanság megint csak a vizualizált tárgyság önállóságát erősíti.)

Az utolsó sor híres metaforája, a „rézbőrű alkony” hihetetlen erővel rántja össze a játszó és a természeti környezetet, poétikailag újjáteremtve a játék – és egyben a gyerekkor – öntörvényű, teljes világát. Az alkony vöröslő színei máshol is hangúlyosan bukkannak fel Radnótinál (gondoljunk csak a legismertebbre, a „házfalakról csorgó, vöröslő fájdalomra”, amelynek a *Naplóban* is fellelhetjük a megfelelőjét). Az általunk elemzett vers metaforája nem allegorizálja a természet és a játékban elesett indián szolidaritását, hanem maga a köztük eleve meglévő ősi egység. Ez a fantasztikus kép a halál, a vereség motívumát beágyazza egy valahavolt világ töretlen harmóniájába, amelyben a fájdalom és a gyász mozzanata minden didaxis nélkül a megleti a saját helyét. És ez a kép gondoskodik arról, hogy az utolsó fél sort, amely mintegy „kiszól” a vers egészéből, szintén nem kell didakti-

1. Radnóti Miklós: Tanulmányok, cikkek. Magvető, 1956. 153. o.



kusnak vagy erőltetettnek éreznünk. Szándékosan fogalmaztam így, hiszen nem zárható ki az olyan befogadói viszonyulás sem amelyen belül a „hősi halál” emlegetése túlságosan egyértelműnek, közlő jellegűnek minősül. Hogy is írta József Attila? „A kis kölyök, ki voltam, ma is él / s a felnőttet a bánat fojtogatja; / de nem könnyezik, egy dalt zöngicsél / s ügyel, hogy el ne szálljon a kalapja.” (*Kirakják a fát*) Nos, még egyetlen olyan értelmezését sem olvastam ennek a versnek, amely a gyerekek és a felnőttnek ezt a szintén nem túl bonyolult eszmei tartalmú szembeállítását túlzott egyértelműsége miatt marasztalta volna el. Radnóti versének esetében sem értenék egyet az effajta interpretációval. A *Gyerekkorban* nosztalgikusan idézett hősi halál (igazából az emberhez méltó halál) az 1944-es évhez közeledve jóformán mindennapi probléma Radnóti számára, (gondoljunk például az *Ó, régi börtönök* című versre). Az elmúlás pedig ugyanolyan természetesen *kapcsolódik* nála a megidézett gyerekkorhoz, mint József Attilánál. A gyerekkor „a halálról mindig eszembe jut...” mondja az *Ikek havában*.<sup>1</sup> Ám ugyanerről a művéről *Naplójában* tesz egy fontos megjegyzést. „Nem a »halálesetek« kedvéért írtam, a szerkezet volt a kísérlet, az idő tragikus játéka, a jelen idejű múlt...”<sup>2</sup> Az általunk elemzett versben sem a gyermekkor naiv hiedelmeivel kapcsolatos nosztalgiát megszólaltató és túlzott egyértelműséggel is értelmezhető utolsó félmondat a döntő poétikailag. Sokkal fontosabb ennél a vers egészének az ént háttérbe szorító, egyszerre szerepjátékon alapuló és tudatosan tárgyasító költői technikát alkalmazó finomszerkezete. Az a csodálatraméltó alkímia, amely által a halál, sőt az értelmetlen halál bizonyosságának a tudatában Radnóti lírája valóban a legvégső pillanatig képes volt tovább lépni, költészet újabb és újabb lehetőségeit megragadni.

1. Radnóti Miklós: *Ikek hava*, i. m. 749. o.

2. Radnóti Miklós: *Napló*. Magvető, 1989. 131. o.

„...MIND A KETTEN AZ IGAZSÁGOT KERESTÜK”

(IGNOTUS ÉS A PSZICHOANALÍZIS MINT TUDOMÁNY)

Kassák Lajos a harmincas évek közepén azt nyilatkozta, hogy véleménye szerint az irodalom sokat adott a pszichoanalízisnek, ám a pszichoanalízis nem adott semmit az irodalomnak. Ez a kijelentés már az első látásra elhamarkodottnak és felületesnek látszódhat. Valószínűleg az is. Igazából azonban nem könnyű a magvát alkotó kérdésre választ adni: válhat-e igazi irodalom a pszichoanalitikus látásmód, vagy meg kell elégednie az irodalmias illusztráció státusával? S megfordítva: valóban magát az irodalmi művet értjük meg akkor, ha pszichoanalitikus megközelítésmódot választunk? Freud „önéletrajza”, amely elsőként Ignotus fordításában jelent meg a Nyugat 1925/14-15-ös számában, világosan kifejezi az iskolaalapító álláspontját e tekintetben. Közismert, hogy milyen fontos volt Freud számára Szophoklész vagy Shakespeare; elég, ha arra gondolunk, hogy az Ödipusz-komplexus leírása nem jöhetett volna létre a tragédia nélkül. A fordított irányú viszonyt művének fogadtatástörténete felől ragadja meg önéletrajzában. „Franciaországban a psychoanalysis iránti érdeklődés a szépíróktól indult ki. Ehhez meg kell gondolni, hogy az álomfejtéssel a psychoanalysis túlmént a tisztán orvosi határokon. Németországban történ s Franciaországban végbemenő fellépése közben már sokféleképp alkalmazták az irodalom s művészettudomány, a vallási s az őstörténelem, a mitológia, az etnográfia, a pedagógia stb. területén.” Ennél azonban tovább megy, és párhuzamot von a művész és a neurotikus ember között. „A művész szakasztott mint a neurotikus, a ki nem elégtő valóságból e képzeletbeli világba vonul vissza, de jobban tud aztán, mint a neurotikus, onnan visszatalálni s megvetni lábát a valóságban. Alkotásai, a művészi művek, tudattalan vágyaknak a képzeletbeli kielégítései, akár csak az álmok, melyekkel kompromisszumos /megalkuvás-jelleg/ karakterük is közös, mert itt is el kell kerülni az elnyomás /elfojtás/ hatalmával való nyílt összeütközést.” Az álomtermékek aszociálisak és nárcisztikusok, a művésziek viszont „más emberek részvételé-

re számítanak”, írja. „Amit itt a psychoanalysis felderíthetett, az abban állt, hogy a költő életbeli benyomásainak, véletlen sorsának s munkáinak összevonatköztetéséből megkonstruálja a művésznek lelki alkatát, a benne munkáló hajlandóságbeli rezzeneteket *lösztönöket*, vagyis ami benne általános emberi.” Freud már világosan érzékelt azokat az aggodalmakat, amelyek arra vonatkoztak, hogy a pszichoanalitikus művészetértelmezés esetleg éppen a művészet specifikus hatásmechanizmusait közömbösíti vagy gátolja. Ezért tartja fontosnak megjegyezni, hogy ezek a félelmek nem igazolódtak: az analitikus megértés nem zavarta meg a műreamekben való gyönyörködést.

A bécsi mester ugyanakkor meg volt győződve arról, hogy az irodalmi műben megjelenő álmokat (itt a Jensen *Gradváját* elemző munkájára hivatkozik) ugyanúgy kell értelmezni, mint bármely más álomtartalmat: „a költő termelésében azok a mechanizmusok működnek, melyek előttünk a tudattalanok álommunkájából ismeretesek”. De egyértelművé teszi az analitikus irodalomértelmezés korlátait is. „Persze a laikus előtt, ki talán többet vár az analízistől, meg kell vallani, hogy éppen két problémára nem vet világosságot, mely pedig talán a legérdekesebb volna. Nem tud mit mondani a művészi tehetségről s a művészi technikát, az eszközöket, mikkél a művész dolgozik, szintén nem esik részéül felfedni.” Tehetség és technika: ezzel a két szóval tulajdonképpen azt a határvonalat húzza meg, amelyen túl már a voltaképpen esztétikai szempontoké a vezető szerep. Lélektani szempontból a tehetség mibenlétét csak tautologikusan lehet megjelölni, körülbelül ilyenformán: „a tehetség a jelentős művek létrehozásának képessége”. Az adott műben alkalmazott technika hatékonyságát pedig csak körülírni lehet pszichológiai alapon, megmagyarázni aligha.

Karinthy Frigyes még nem ismerhette Freudnak ezt az írását, amikor a *Világ* 1923. december 23-i számában *A Macbeth-jóslat lélektana és erkölctana* címmel írt a pszichoanalízisről. Mint kifejti, azokat a jövendöléseket nevezzük így, „amelyek szándékosan vagy öntudatlanul (rosszhiszeműen vagy jóhiszeműen) *előidéz*ik azt, amit megjövendölnek”. Majd hozzáteszi: „ezek tehát tulajdonképpen nem jóslatok, hanem (ritkábban) tudatos vagy (legtöbbször) tudatlan *szuggesztiók*, melyek a legsóvárbab vágyunkat csiklandozó, tehát a leghatásosabb inger, a *jövöbelátás* álruhájában férköznek közel akaratumkhoz, hogy befolyásolják, idegen akarat-elemeket csempésszenek belé, idegen akarat szolgálatába hajtsák”. Ennek az interakciónak a során a passzív felet sikerül meggyőzni arról, hogy „az emberi természet, az emberi jellem a pozitív ismeretek kategóriájába tartozó valami lévén, éppúgy leírható, meghatározható, mint minden egyéb pozitív dolog”, ezért aztán a jövöbeli tevékenysége is kiszámítható. Ezt nevezi Karinthy *fatalista pszichózisnak*: az illető

ezután fátumként tekint a saját úgynevezett jellemére, amivel aztán „behelyettesíti elvesztett, élő, eleven énjét”. „Süketen és vakon megy el tulajdon akaratának és vágyának ezerféle teljesülési lehetősége mellett – első személy helyett harmadik személynek tekinti magát”, akinek feladata, rosszabb esetben „hivatása” az említett jóslat beteljesítése. A következő fázisban persze a teljes összeomlás következik, a személyiség ellenálló képességének elvesztése.

Ennek a felfogásnak a gyökerét a pozitívizmus szellemében véli felfedezni, ez utóbbit viszont a felvilágosodásból eredezteti. A természettudományban Darwin, az irodalomban Zola, a lélektanban Janet és Freud nevét említi. Állítása szerint a pszichológia eredendő naturalizmusát „hanyatló formaérzéssel” alkalmazták az utóbbi évtizedekben, ezért „művészet, tudomány és életbölcseesség között zavaros, korai, káros kölcsönhatások jelentkeztek”. Összevonja a trauma-tant, valamint Freud saját mentalitását a „mentalitás” általában vett rögeszméjével, aminek a következményeként láttatja a világháborút, a forradalmat és az ellenforradalmat. Némileg meglepő extrapolációval ebből származtatja a fajelmélet („fajpsziché, fajmentalitás”) megjelenését, valamint a „kutyából nem lesz szalonna” típusú életbölcseességeket is. Ez a felfogás, állítja, remek eszköze a morális önfelmentésnek. Ha valaki valami gázsgot követ el, legfeljebb ráfogja a papájára, vagy jobb híján a saját úgynevezett „természetére”. Karinthy indulatosan elutasítja „én ilyen vagyok”, „így kell elfogadnotok” jellegű életvezetési stratégiát. Érvelése szerint az exorcizmus megfordításáról van szó, hiszen nem az ördögöt űzi ki az emberből, hanem az embert kergeti ki az ördögből. Jósolni csak a tudománynak van joga, mondja, amivel azt is érzékelteti, hogy kételyei vannak a pszichoanalízis tudomány-voltáról. De attól is hányingert kap, ha a költőt vátesznek nyilvánítják. A kísérleti lélektanból egyedül a hipnózist tudja elfogadni, de azt is csak „laboratóriumi körülmények között”. A szuggesztió ilyenkor jóhiszemű Macbeth-jóslatként működik, amely pozitív irányban befolyásolja a páciens életét, mi több, még a képességeinek fejlesztését is eredményezheti. Név nélkül utal egy közepes tehetségű művészre, akiről elterjedt, hogy zseni, s az őt körülvevő hírnév később valóban átlagon felüli művek megalkotására tette képessé. De akár pozitív, akár negatív jóslatról beszélünk, ne feledjük, hogy a jóslatban mindig a jós vágya nyilatkozik meg, a „lesz” ebben a diskurzus típusban mindig „legyen” jelent. „Ne higgy annak, aki jósol és jellemez, annak higgy, aki szeret és tanácsot ad”- zárja cikkét Karinthy.

Ferenczi Sándor néhány héttel később a Nyugat hasábjain válaszolt Karinthynek. Emlékezteti első találkozásukra és különbséget lát az akkori és a mostani szavai között. Az akkor még fiatal író, emlékeztet rá, maga minősítette „ébresztő hatású tudománynak” a lélekelemzést. „Most meg azt írja, hogy abba kell hagyni

az önelemzést, és arra kell hallgatni, aki békét, harmóniát, boldogságot hirdet, aki ügyes szuggesztiók segítségével, esetleg hipnotikus álomban, célszerű, okos, felvidító, boldogító érzeteket, eszméket, akarásokat csempész be az emberek lelkébe.” Ebből arra következtet, hogy Karinthy most már nem törődik az igazsággal, a tudással, és akár illúzió árán is egy kis örömet akar juttatni a szegény sanyargatott világnak. Visszautasítja, hogy a lélekelemzés anyaga nem objektív valóság, hanem magának Freudnak a mentalitásából folyik – ez bármiről elmondható lenne, jegyzi meg. Jobb tanácsot tud adni az, aki ismeri önmagát, mint aki azt sem tudja magáról, hogy kicsoda. Ebben segíthet az analízis, ugyanis az önvizsgálat nélküli cselekvés még akkor sem jelenthet megoldást, ha jó szándékkal történik.

Karinthy válasza a Nyugat következő számában jelent meg. Freudot illetően teljes mértékben módosítja az álláspontját (illetőleg nem ismeri el, hogy negatív véleménye a bécsi lélekgyógyászra is vonatkozott). Freud felfedezését ma is a legfinomabbak és legelméesebbek egyikének tartja; nem is őt támadta, hanem a káros kölcsönhatásokat „elmélet és gyakorlat, tudomány és közfelfogás, örök életű igazságok és korszellem között”. Szellemes példával él: szerinte, ha Freudnak azt mondaná, hogy esik a eső, ő nyilvánvalóan kinézne az ablakon, hogy ellenőrizze az állítását. Állítólagos követői, a „modern szofisták” ellenben azt kérdeznék, hogy miért mondja azt, hogy esik az eső. Freud tanai kiállták az objektivitás általa javasolt próbáját, mondja, s hozzáteszi, hogy a maga részéről továbbra is hisz a „Tudat Abszolút Ébrenlétében”, a Felelős Ember megszületésében – meg azoknak a keveseknek a hivatásában, akik tudják, hogy álmodnak, de legalább igyekeznek felébredni. A „módszer” (bármiféle módszer) következetességében túlságosan hívó” gondolkodást mindig gyanakvással kell szemlélni. „A boldogság nem az álom és az ébrenlét, hanem talán mindkettő együttvéve” – mondja ki végül hitvallását.

Karinthy egy évvel később minden bizonnyal nagy érdeklődéssel olvashatta Freud önéletrajzát, amely a német változattal gyakorlatilag egy időben jelent meg a Nyugatban. Megállapíthatta, hogy a tudás és az igazság mibenlétéről, sőt még a szuggesztió terápiás szerepének megítéléséről is hasonló volt a véleménye, mint a pszichoanalízis atyjának. „De bizonyos tudhatnék mozgott bennem” – írta az ifjúkorára emlékező Freud – „, mely azonban inkább emberi viszonylatokra vonatkozott, semmint természeti adottságokra, s a megfigyelés értékét sem ismerte még, mint fő eszközt, amivel ki lehet elégténi.” A tudomány területén elért fejlődését tehát ugyanúgy a tapasztalatiság komolyan vételében, a gondolati konstrukciók empirikus visszaigazolásában látta, ahogy a magyar író is. „Ha idegbetegek kezeléséből akar az ember megélni, valamit tennie is kell értük. Az én terápiás arzenálomban csak két fegyver volt: elektroterápia és hipnózis, mert egyszeri kon-

zultáció után hidegvíz intézetbe küldeni a beteget nem nagyon kiadós.” A fordulatot a Breuerral közös munka hozta meg, amelyről azt írja, hogy abban a saját része mindenekelőtt egy „dinamikus” és egy „ökonomikus” szempont bevezetése volt a hisztéria tanulmányozásába. Az akkoriban hisztériának nevezett tünetcsoportot valamely affektus „megakadásának és felduzzadásának” tulajdonította, a konverzió jelenségét pedig „egy különben egyebütt használatos energia mennyiség” más területre való „áttevődéseként” jellemezte. A közös munka során alakul ki az a módszer, amelyet „katartikusnak” neveztek el. Innen kellett továbblépnie, mégpedig a nemiség szempontjának beiktatásával, a pszichoanalízishez. Ezen a ponton eltűnődhetünk akár azon is, hogy Freud akár regény formájában is megírhatta volna a Breuerral való viszony alakulástörténetét. Mindenesetre a hipnózistól való eltávolodásának indoklása meglehetősen eltávolodik az empirikus-pozitivist tudományosság kritériumaitól, és az irodalmi mű gesztusrendszeréhez közelít. Azért mondott le a hipnózisról, mert a terápiás gyakorlatból meg kellett tanulnia, hogy „íme a személyes affektív vonatkozás hatalmasabb, mint minden kataritikus munka, s éppen ez a momentum az, ami felett sehogy sem lehet úrrá lenni”. „Mistikus valami”, mondja a hipnózis mögött működő tulajdonképpeni erőről. Mindazonáltal állítja, hogy nem ő szuggerálta a betegeibe serdülőkori csábítási fantáziákat; megtanulta figyelembe kell venni, hogy „a neurózis számára a lelki realitás többet jelent, mint az anyagi”. („a lelki valóság többet jelent a tényleges valóságnál”)

Választ kaphatott Karinthy a szuggesztió szerepével kapcsolatos kételyeire is, legalább a pszichoanalízist illetően. „Így igaz, hogy tehát a psychoanalysis is, mint minden egyéb psychoterápiás módszer, a suggestió eszközével dolgozik, a különbség azonban az, hogy a psychoanalysisnál a gyógyulás felől való döntés nincs a suggestió, vagyis az átvitel kényére adva. Csak arra szolgál, hogy a beteget egy lelki munka végzésére bírja: átviteles ellenállásnak legyőzésér, amely munkának elvégzése mindenkorra szóló változást jelent a beteg lelki háztartásában. Az analista a beteg számára tudatossá teszi az átvitelt, s ezzel el is oszlatja, felfedvén a beteg előtt, hogy átviteles indulatában csak régebbi érzéviszonylatokat él újra át, melyek korai tárgyválasztásaiból, gyermekkorai elnyomott korszakából származnak. E fordulattal az átvitel, mely addig az ellenállásnak volt legerősebb fegyvere, most legjobb eszközévé válik az analista kúrának. Igaz, hogy a vele valló bánás a legnehezebb s legfontosabb darabja marad az analista technikának.” Freud mintha az író indulatos mondataira válaszolna, amikor ezt írja: „ellenfeleim a psychoanalysis spekulatív fantáziám termékének nézték, s nem hitték el, minő hosszú, türelmes és elfogulatlan munka rendjén épült. Mivel hitük szerint az analízisnek semmi kö-

ze nem volt a megfigyeléshez vagy a tapasztalathoz, magukat is szabadnak érezték, hogy elvessek minden saját tapasztalat nélkül.”

Ferenczi a Nyugat Ignótust köszöntő számában rávilágít arra, hogy mit jelentett számára egy nem szakmabeli, vagyis egy író, kritikus és esztéta kiállása. „Egy szóban foglalhatom össze a benyomásomat: a megértés volt az, amit tőled kaptam. Ez nem csekélység, ha meggondolom, hogy a lelki élet tudományának egy újabb irányával egyedül állottam az országban, szemben egy fölényesen kicsinylő, vagy hangosan gúnyolódó, néha szitkozódó tömeggel. Nagy dolog ám az, ha ilyenkor az ember akad egy emberre, aki zsenijének villanásával egy szempillantás alatt átfogta azokat a mélységeket, amelyekbe az új irány a megismerésnek utat nyitott, egy ember, aki „csak” költő és magyar író volt, ám fegyelmezett eszének biztos szimatjával habozás nélkül követett utamon, mely egyúttal az ő útja is volt, hisz mind a ketten az Igazságot kerestük. Ahhoz meg már mindezekon felül jókora erkölcsi bátorság is kellett, hogy te minduntalan a nyilvánosság előtt is lándzsát törtél az egymagában viaskodó mellett.” Való igaz, Ignótusnak sokat jelentett az analízis. De megjelent-e valamilyen formában szépirodalmi munkásságában is? Erre egy, az adott korszakban született novellája alapján igyekszem válaszolni.

Ignótus *Irodalom – vagy: a kisfiú s a kis öreg* című tárcanovellája valószínűleg éppen akkor keletkezhetett, amikor szerzője a Freud-önéletrajz fordításán dolgozott. Feltételezhetnénk tehát, hogy ebben az időszakban különösen foglalkoztatták azok az összefüggések, amelyekre az analízis derített fényt. A bécsi villamoson megpillantott kisfiú elképzelt gondolatain tűnődve szó szerint is megidézi a lélekelemzést és annak főszereplőit. „Psychoanalysisben a kisfiú jó darabig inkább hajlott Alfred Adlerhoz, mint Freudhoz, s kis bűneinek lesújtottságában trouvaillé gyanánt találta meg magában a männlicher Protestet. De mióta Freud megírta a *Jenseits des Lustprinzips* füzetet, s ebben az alapvető emberi gyönyör-vágy alján még alapvetőbbnek a halál vágyát jelölte meg: a kisfiú visszatért Freudhoz. Mert a kisfiúnak gyakran elszorul szíve, gyakran áll, ha nem látják, könny a szemébe, s régi eltökélése, hogy nem fog várni huszonnégy vagy hány éves koráig, mint Weininger várt volt, hogy megölje magát.” Hogy honnan tudja ezt? – válaszol az olvasó kimondatlan kérdésére: „Istenem, negyven esztendeje én is ilyen kisfiú voltam...” A novella második részében egy kiskocsmában figyeli meg azt az öregurat, akit a személyzet csak „Herr Doktor”-nak szólít. A fiú és az öreg között az *Irodalom* jelenti a kapcsolatot: az utóbbi is a *Pressét* olvassa, vagy inkább csak átfutja szemben a gyerekekkel, aki valósággal falta a Hoffmannstahl-cikket. „Pedig szemében a szomjúság, az olvasó szomjúsága.” Ennek a szomjúságnak a jelek szerint csak egyetlen sajtótermék felel meg: a *Gastwirtenzeitung*, a vendéglátósok lapja.

Ezt aztán elolvassa az első laptól az utolsóig, majd elővesz egy régi francia nyelvű újságmellékletet, melyben egy színdarab van, és fordítani kezdi. Nyilvánvalóan csak időtöltésből a saját kedvtelésére. Ám eközben nem gondol semmit és nem is érez semmit. Hogy ezt honnan tudjuk? A narrátor válasza, egyben a novella lezárása így hangzik: „Érzem, hogy tíz év múlva, ha élek, én is ilyen kis öreg leszek.”

Visszatérve a kérdésünkre, a novellában éppen az a meglepő, hogy nem igazolja a várakozásunkat a pszichoanalitikus motivikát vagy ábrázolásmódot illetően. A meglett férfi tűnődése múltját és jövőjét illetően nem lép ki a kamasz- és az öregkor közhelyszerű felfogásának keretei közül. A szöveg irodalmi erénye nem is ebben, hanem a részletek gazdagságában keresendő, vagyis a kamasz olvasmányainak és kifogyhatatlan érdeklődésének részletezésében, majd az öregúr öltözködésének, mozdulatainak, szokásrendjének leírásában. A freudi tanok csupán az irodalmi érdeklődés szintjén jelennek meg, s még a kamaszkori halálvágy sem analitikus szemszögből vetődik fel. Hozzá kell tennem, hogy szerencsére. Ha Ignotus megpróbálkozott volna a pszichoanalízis elvei alapján történő modellezéssel, akkor a novella valószínűleg nem csak avítottan közhelyes lenne, hanem önmaga paródiája is. Valószínűleg ugyanez a sejtés tarthatta vissza a kor magyar íróit attól, hogy – idézőjelben – „freudiánus” novellákat írjanak. Ilyen értelemben igaza volt Kassáknak: freudi alapon nem nagyon született jó magyar irodalom.



## A KÖLTŐ ÉS A SZFINX

(A VALÓSÁG-EFFEKTUS LEHETSÉGES FUNKCIÓI)

*A haragos Szfinx* című Ady-novella alapja (az elbeszélések 1961-es kiadásának jegyzetei szerint) „egy valóban megtörtént eset, amelynek, 1905-1906-ban, egy mámoros téli éjszakán hőse – s kicsi híján áldozata – maga Ady volt”. A *Három Hollóból* kijövén az Operaház előtti két szfinx-szobor egyikét meglovagoló, majd róla lezuhanó költő groteszk históriáját nyugodtan tekinthetjük valóságosnak. Legalább annyira, mint némely, kétségtelenül nagyobb horderejű történelmi eseményt, amelynek hitelességét a tényleges vagy állítólagos szemtanúk nyilatkozataira alapozza a történettudomány. Referenciális támpontnak tekinthetjük már csak azért is, mert ez az alig-történet, amelynek három irodalmi feldolgozását is ismerjük, azonnal elterjedt Ady ismeretségi körében, az irodalomtörténet-írás pedig évtizedek óta életrajzi tényként kezeli. Irodalomról lévén szó, aligha van szükségünk egyéb biztosítékra; megelégedhetünk azzal, hogy rendelkezésünkre áll három szöveg, amelyek ugyanarra a „nukleáris elbeszélésre” vonatkoznak, amely tehát ebben az esetben a „valóban megtörtént esemény” funkcióját tölti be.

Az említett három szöveg közül aligha az Ady-novella a legismertebb. Valószínű, hogy Krúdy Gyula közkedvelt írásának, az *Ady Endre éjszakáinak* olvasói közül igen sokan nem is tudnak *A szobrok – élnek* című, négy rövid szövegből álló novellafüzerről, amely először 1907-ben jelent meg, s amelynek második darabja az említett Szfinx-történet.. Nyilvánvalóan még ennél is sokkal kevesebben ismerik a századelő népszerű novellistájának, Kabos Edének *A királyné* című elbeszélését, amely szintén feldolgozza az esetet, Király István szerint ráadásul hallomás után. A továbbiakban annak a vizsgálatára teszek kísérletet, hogy az általam ettől a pillanattól „valóságosnak” tekintett alaptörténet milyen szerepet játszik a három irodalmi szövegben, végül pedig hogyan funkcionál a hetvenes évek meghatározó jelentőségű irodalomtörténeti munkájában, Király István Ady-könyvében.

Az „operai szfinxszel való csatár” Krúdy úgy beszéli el, mintha Ady az egyik volna az által teremtett irodalmi figurák közül. Mindentudó narrátorként belelát hősének lelkébe, ismeri legbensőbb motívumait. Úgy vág bele tehát a bizarr kalandocska elbeszélésébe, hogy érezni: eleve jóval többnek szánja egy anekdotánál, amely az ittasan pórul járt „nagy emberről” szól. Az egész Ady-jelenséget akarja megjeleníteni általa, vagyis a magyar irodalomba nemrég berobbant költő helyzetét éppen úgy, mint a nőkhöz vagy a nagybetűs Élethez való viszonyát. A jelenet ugyanakkor két személyről szól, arról az „Ő”-ről, aki ezúttal maga Ady, valamint a „jóbarátról”, vagyis Krúdyról, aki az eset szemtanúja. Az *Ady Endre éjszakái* 1925-ben jelent meg részletekben a *Nyugat* illetve a *Világ* hasábjain. Jól érthető tehát, hogy az író úgy jeleníti meg a majd két évtizeddel korábbi eseményt, mint egy elsüllyedt, végkép letűnt világ parányi mozzanatát, egyes szám harmadik személyben eltávolítva önmagát is. Krúdy Adyja számára az Operaház szfinx-szobrai mindenekelőtt „kőkeblű hölgyek”, „mozdulatlan szívűek és lelketlenek”, akik „fütyülnek az ő költeményeire”, noha az egyikük „éppen Léda asszonyra hasonlít”. Krúdy ezen a ponton beiktat egy hosszú, zárójeles bölcselkedést, amely igazi jókais, 19. századi hangulatot áraszt. „Azt hiszem, hogy minden szerelmes tapasztalhatta azt a különös érzést, amely akkor buggyan föl a lelkében, amikor véletlenül valaki olyannal találkozik, aki némileg hasonlatos az ő szerelméhez.” Megvan tehát a közvetlen motívum: a részeg poéta, aki a közsoborban szerelme alteregóját fedezi fel, ezért megy fel hozzá „a hét lépcsőfokon, mint a buddhista a hétrétű-úton, hogy tiszteletét bemutassa a márványszívűnek”. Az „ilyen tisztelgések közben” a jóbarát, vagyis az elbeszélő mindig „távolabb állott” mondja (a többes szám arra utal, hogy az eset rendszeresen megtörtént). Mégpedig azért, mert ebben az időben ő maga „megvetette” a női nemet. Klasszikus alapállás: a két éjszakázó bohém közül az egyik a forróvérű, a másik a nőkből kiábrándult figura, mondjuk D’Artagnan és Athos *A három testőr*ből.

A jóbarát térbeli távolságának is megvan a maga szerepe: nem hallhatja, mit sugdolózik a költő az oroszlántestű szoborral, ezért úgy interpretálja, ahogy akarja. Azt feltételezi, hogy Ady a lakására hívogatja ilyenkor a szfinxet, ami viszont arra utalna, hogy mégsem azonosítja Léda asszonnyal. Ilyen apró logikai bakugrások azonban nagyobb igényű műveiben se zavarták Krúdyt. „Ő”, vagyis a költő különösen megharagudott a szoborra ezen a hajnalon, aminek a narrátor szerint nem pusztán a visszautasítás volt az oka (ehhez minden bizonnyal szokva lehetett), hanem a nevezetes Duk-duk affér is. Krúdy bravúrosan iktatja be a sztoriba az irodalomtörténeti dimenziót, amellyel közvetve utal Ady jelentőségére is, anélkül, hogy kizökkenne a szelíden csúfondáros, anekdotázó hangnemből. „Az igaz, hogy en-

nek a haragosságnak az előidézésében része volt Rákosi Jenő úrnak, aki éppen aznap vonultatta fel harmincmilliónyi magyar közvéleményét a szegény Duk-duk Bandi ellen...” Azt is megjegyzi, hogy a „nőoroslán” „makacsabb volt ezen a hajnalon, mint egyébkor”, ami finoman utal arra, hogy ezek a rituális tisztelgések általában azért mégis csak valamilyen eredménnyel jártak. Mintha a szobor máskor válaszolt volna valamit a költőnek; ezzel a célzással Krúdy átmenti a Szfinx mitikus, titokőrző funkcióját is, hogy aztán töretlenül szője tovább az anekdotikus szálát. A kőszívű megnyergelése nem sikerül, a távolabb álló jóbarát csak egy kalap nélkül lezuhanó testet lát, s hallja, ahogy „a gyönyörű férfiő, amelynél szebb és fnomabb nem volt Nagy-Magyarországon” nagyot koppan az egyik lépcsőfokon. „No, ennek kampec” – jegyzi meg magában a „Szerelme” lábánál heverő Ady látán. Csodák csodájára azonban a költőnek nem esik baja, s ezt a sebében hívott orvos is megerősíti, aki „ugyanezért nem is adott hitelt az egész kalandnak”.

Látjuk, Krúdýnál a szfinx-történet beleágazódik az Ady-jelenség nem túlságosan eredeti, de kétségtelenül az Ady-költészet jellegzetes motívumaira is beépítő értelmezésébe. Nagy-Magyarország említése is azt a benyomást erősíti, hogy a narrátor szerint ez a költő-figura egy olyan világhoz tartozott, amely már a múlté. A nyárspolgár számára értelmezhetetlen gesztusai, céltalan „vitézkedése”, az élet ormainak meghódítását célzó, de csak a kocsmaajtót nyitogató életvitele a maga reménytelenségében is nagyságot tükrözött, sugallja a szöveg. A szfinx-kaland a látszat ellenére elsősorban nem a nőkről vagy a szerelemhez való viszonyról szól, Krúdy szerint, hanem az élet és a halál megfejthetetlen titkának firtatásáról. „Ady életében nem tudott mindenhatóvá válni a nő, mint más, talán gyengébb, talán erősebb jellemű férfiak esetében...” Akár az operai szfinx hátára, akár az Operaház tetejére is felmászott volna Ady egy nő kedvéért, de a borról, az éjszakázásról nem mondott volna le. Nem véletlen, hogy az írás végén, az Adyval elköltött „utolsó vacsora” elbeszélésekor a múlt kísérteteivel együtt felmerül Léda asszony alakja, „aki ugyan testileg nem halt meg, de mégis halotti koszorúvá vállott a költő életében”. Amikor pedig Csinszka jelt ad a távozásra, mert minden bor elfogyott („fusson, akinek nincs bora”), a költő még makacskodik egy ideig, „mintha a szfinxet akarná újólag megnyergelni”. „És a tomboló jókedvből lezuhant a legnagyobb szomorúságba – mint akár azon a régi éjszakán a szfinx hátáról...” A szfinx-motívum hagyományos jelentéseiből a titok és a nő sztereotípiáin kívül egy fordított Pygmalion-történet maradt: a művész egy olyan kőszobrot akar életre kelteni, amely nem a saját műve (annál is kevésbé, mivelhogy nem szobrász, hanem költő), a kudarc pedig csattanós és kisszerűen komikus. A lángész perzselő erejéről kiderül, hogy csupán egy önmagát felemésztő egzisztencia borgőzös lehelete. Krúdy

itt kifejezetten romantikaellenes képet fest Adyról, annál is inkább, mivel kísérletet sem tesz arra, hogy a költő irodalmi zsenialitását irodalmi eszközökkel érzékeltesse.

Kabos Ede elbeszélését egy jó évtizeddel később megjelent novelláskötetből ismerjük, esetleges korábbi publikációjára még nem sikerült rábukkannom. „A modern magyar irodalom fegyverkovácsa”, ahogyan később Kosztolányi Dezső jellemezte az író, voltaképpen epizódként, atmoszférateremtő tényezőként használja fel a szfinx (illetve, ahogy ő írja, a „szfinksz” történetét). Az eset egy Kádár nevű tárcanovellistával történik, rögtön a mű elején; a főszereplő azonban nem ő, hanem egy Timon Menyhért nevű öreg színész, aki éppen színészi negyvenedik jubileumát ünnepli, nyilvánvalóan a Három Hollóban. Vele közli Kádár, „az éjszaka karmestere”, hogy ő a maga részéről minden hajnalban lovagolni szokott, mégpedig az opera előtt, a szfinkszen /sic!/. „ – Más lóhoz nincsen bizodalmam. De a szfinkszet szeretem. Szép asszonyfeje van és kemény melle. Ostoba fráterek kérdésekkel szokták ostromolni a szfinkszet, én inkább a hátára ülök és lovagolok, míg alaposan ki nem fárasztottam magam. – Hát persze, a szfinksz nem vethet le a hátáról – nevetett az öreg színész. Kádár dacosan vágott vissza. – Csak azért is levett, nem is egyszer. Az egyik oldalon felkapaszkodtam rá a lépcsőkről, a másik oldalon legurultam a lépcsőkön. De én azt csak másnap tudtam meg, mikor felébredtem rá és a fejemet borogatták.” S ezzel Kádár meghívja öreg cimboráját egy közös hajnali lovaglásra, hiszen, mint mondja, erre a célra két szfinksz is rendelkezésre áll. A színész azonban elhárítja az ajánlatot, inkább kártyázni meg egy évek óta haldokló újságíró-barátjához, s ezzel kezdetét veszi a történet fő szála.

Király István Krúdy és Kabos írásáról a következőt állapítja meg: mindketten „úgy ábrázolták Adyt, mint aki nemcsak szenvedő főhőse, hanem tulajdonképpen ötletadója, kezdeményezője volt ennek a majdnem tragikus végű, duhajkodó tettnek, a szfinx-lovaglásnak. S lehetséges, sőt: több mint valószínű, hogy valóban így is volt. De ennek ellenére is, Ady novellája a hívebb, igazabb. A felszín semmitmondó tényeivel szemben ő a lélek igazát örököltette meg.” Az Ady-novella értékelésével még ne foglalkozzunk. Azt mindenesetre rögtön megállapíthatjuk, hogy az irodalomtörténész pontatlanul ítéli meg Krúdy és Kabos írását egyaránt. Mint láttuk, Krúdy egy teljes értelmezési keretben helyezi el az epizódot, bármi legyen is a véleményünk erről az értelmezésről. Ez a helyzet Kabos írásában is, amellyel kapcsolatban azt is megjegyezhetjük, hogy a Kádár nevű figura sokkal inkább magának a szerzőnek, mint Ady alakjának a mása. (Éhenkórász novellista, nem országzszerzte ismert költő, és a Kádár-Kabos név is hajaz egymásra.) Kabos tehát saját magát vetítette bele az Ady-anekdotába, de csak mellékszereplőként.

Az anekdotának ugyanakkor komoly funkciója van a novella egészén belül. Szó esik egy asszonyról, akinek az egész élete álom és képzelődés. Az ő lánya (s mint később megtudjuk, az öreg színészé) Csáky Nóra orvosnövendék, aki ezt mondja az anyjáról: „Sohasem volt köze a világhoz, amelyben él, értelmetlenül áll minden valósággal szemben s ilyen volt, mióta csak él.” A lány ehhez a képzelt világhoz alkalmazkodott gyerekkora óta; jól eligazodott benne, önmagát királynénak képzelő anyja mindig biztos lehetett abban, hogy sohasem néznek idegenként egymás szemébe. Ezért nem is haragszik arra a férfirra, aki teherbe ejtette, majd elhagyta az anyját. Szerinte neki köszönhető, hogy anyját „egy boldog hazugság szépítő fátyola fogta körül” egész életében. Mielőtt kiderülne, hogy a színész voltaképpen az apja, s hogy az otthon néha előkerülő rézkorona színpadi kellék, Nóra egy pszichológiai előadást hallgat meg. A professzor a felelősségtől és a cselekvéstől való iszonyodás példájaként egy szobrász esetére hivatkozik, aki viaszból mintázta meg annak a nőnek a mását, akibe szerelmes volt. Amikor a nő férjhez ment és teherbe esett, átmintázta a szobrot, később pedig megformálta a gyereket is. Átéltette így a szerelem, a házasság és az apaság minden örömet; amikor pedig szerelme elhunyt, mélységes gyászban temette el szobrot. Mint látjuk, ez már klasszikus Pygmalion-változat. A művészet csodája csak egy variánsa az álomnak és a képzelődésnek, amely egyedül teszi lehetővé az igazi kiteljesedést. Az, aki nem lehet művész, az álmaiból szó magának egy másik világot, és előfordul, hogy összekeveri az úgynevezett „valósággal”. Nórának az elbeszélés melodramatikus zárlatában, a végre meglett apa halálos ágyánál „olyan érzése volt, mintha maga is átsiklott volna a valóságból a mesébe”. Mindannyian így vagyunk ezzel, sugallja Kabos novellája. Legfeljebb fokozati különbség van a szfinxet részeg hajnalokon meglovagoló író és a teljes egészében a saját álmovilágában élő anya között. „Megmondtam, hogy amit az álmok elrontanak, az álmok jóvá is tudják tenni” – mondja ki a végzót Tankóczy, az évek óta haldokló zszurnaliszta. A kör tehát bezárul, az álom felzippantja a való élet teljességét.

Kabos Ede elbeszélésének témája álom és való, illetve az átjárhatóság a két birodalom között. Ám ez csupán a téma; a narrátor, illetőleg maga Tankóczy, aki néha a szócsöveként működik, pontosan és egyértelműen választja el a képzelgést az igazságtól. Az ontológiai kétely nem hatol be a mű legbelsőbb rétegeibe. A szfinx nem más, mint kőszobor, amelyre a egyik szereplő rávetíti az érzéseit és indulatait. Ez volt a helyzet Krúdynál is. Ady novellájában azonban félig játékosan, félig komolyan megszemélyesül a szobor, akárcsak az előző „apró történetben”, ahol a párizsi Monceau-parkban álló Maupassant-émlékmű egyik mellékalakja, az olvasgató asszony. Az Ady-féle Szfinxet időtlen bölcsessége ellenére rendkívül zavar-

ja a közeli kocsmából hajnalonként kiáramló korhelyek ricsajozása. „Tudta, hogy nem minden emberlány álmodik a Végtelenről és az örök Titokról. De az mégis bosszantotta, hogy az ő hátán néha utálatos, részeg fickók lovagolnak. Mert éjszákanként a kocsmából tóduló részek ilyen tréfát mertek művelni a Szfinxszel. Fölmásztak a talapzatra, kurjongattak. Végül is diadalmasan őt, a nagy mozdulatlant, megülték, mint a lovat.” A szobor ezért elhatározza, hogy megleckézteti valamelyiküket. Választása „egy szemüveges muzsikusra” esik, pontosan azért, mert ő nem tartozott a „foglalkozások” korhelyek és léhák közé. „De néha az új zengések keresésében úgy kifárasztotta magát, hogy kellett neki a léhaság és a kocsmá.” Amikor a többiek erőszakos ösztönzésére szégyenkezve bár, de mégis vállalkozik a szobor meglovaglására, a Szfinx ezt mondja magában: „– Megállj, muzsikos, hát te is olyan vagy, mint a többi utcai fráter, holott a Végtelen és a Titok kínozó jobb óráidban.” Az ifjú zenész a következő pillanatban már „zúzott véres fejvel vergődik az aszfalton”, de a Szfinx nem szánja meg.

Király István szerint a novella egy ellentétet örökített meg, mégpedig azt, amely a különb hőst a körülötte levő »hitvány kompániától« mindvégig elválasztotta. Különbözött egymástól az útszélső a nemes. S ezen keresztül adta meg Ady a magyar bohémvilághoz, a krúdys éjszakákhoz való viszonyának igazi rajzát. Megfogalmazza különállását.” Király értelmezésében Krúdy romantizál, míg maga Ady „a maga meztelenségében” jeleníti meg a bohémromantika mögött rejlő idegenséget és magányosságát. Véleményem szerint a dolog pont fordítva áll. Krúdy írásában az anekdotás részletek, a pesti éjszaka különceinek kétségtelen kedvteléssel megformált alakjai mögött lassan kibontakozik egy rettenetesen neurotikus, igazi emberi kapcsolatokra képtelen, bizonyos tekintetben kifejezetten viszolyogtató figura, akit Ady Endrének hívtak. Ady novellája ellenben egy ismert romantikus toposzra, a Végtelennel és a Titokkal viaskodó művész és a bárdolatlan nyárspolgáriság ellentétére épül. Azért kell megszemélyesítenie a Szfinxet, hogy kiróhassa elképzelt zseni-önmagára a megfelelő büntetést. A lángész, akárcsak Baudelaire albatrosza, nem alacsonyodhat le büntetlenül a „közönséges, úri tacskók” szintjére, akik „az élet értelmére sohasem voltak és lesznek kíváncsiak”. Királynak igaza van abban, hogy ez a figura, amennyiben önábrázolásnak tekintjük, kifejezi Ady önértékelését és az éjszaka bugyraiban fetrengő másik énjé iránti megvetését. Mindezt azonban a romantikus zseni-kultusz alapján teszi, vagyis mélységesen tiszteli önmagában azt, aki őt joggal megveti.

Ady novellájából teljességgel hiányzik az a groteszk humor vagy inkább irónia, amely Krúdynál és valamennyire Kabos Edénél is a romantizáló előadásmódot el-lensúlyozza valamelyest. Ez természetesen nem tekinthető hibának esztétikai érte-

lemben. Az Haragos Szfinx szépen megírt, a tanulságot kicsit szájbarágósan adagoló, de a kor igényeinek tökéletesen megfelelő tárcanovella, amely érezhetően épít arra a feltételezésre, hogy az olvasó valamennyire ismerős Ady versvilágában. Például a harmadik rövidtörténetbe, amely a Csokonai Vitéz Mihály címet viseli, sokkal közvetlenebbül építi bele saját ifjabbkori önarcképét. Mindenképpen érdekesnek találhatjuk, hogy a Szfinx hátáról lerepülő muzsikus külsőleg mennyire távol áll nem csupán attól az Adytól, akit a kortársak révén és a fényképekről ismerünk, hanem a versekben található önmegmutatásoktól is (mint amilyen például a „kunfajta, nagy szemű legény”). Ady talán sehol másutt nem ábrázolta önmagát életidegen, szemüveges művész-értelmiségiként, ami arra utalhat, hogy a kis elbeszélésnek legfeljebb a kiindulópontja, ám aligha a kulcsa a valóságos eset. Erre következtethetünk abból is, hogy egyedül ebben az írásban nem játszik szerepet az a tény, hogy a Szfinx lényege szerint nő. Az erotikus konnotáció, amely Krúdynál és Kabosnál egyaránt jelen van, itt elmarad: Adynak ezúttal nincs szüksége arra, hogy az élet értelmét, Titkot és a Végtelenséget női alakban jelenítse meg. Krúdy nyilvánvalóan *A könnyek asszonya* című versből kiindulva kapcsolja be Lédát a történetbe, hiszen abban a költő „a könnyek szfinksz-asszonyának” nevezi szerelmét. Gondolhatott *A verselő asszonyok* című költeményre is, amelyben ezt olvassuk: „Szerelem, szülés, lét és költözés / Az élet-Sphynx, nem asszony mása?” Ez utóbbi versből is kitűnik azonban, hogy az Ady-mitológiában a Szfinx mindenekelőtt a Nagy Titoknak, az élet megfejtethetlen értelmének az egyik formája, amely nem feltétlenül ölt női alakot. Ebben a mitológiában a zseni közelítheti meg a leginkább ezt a Titkot (amely néha maga Isten: „Isten, Titok elő a kardod”), de a romantika hagyományos szereposztása szerint még ő is örökös kudarcra van ítélve, vagy inkább életével kell fizetnie ezért a közelségért. A Szfinx-kaland átköltésével Ady a lángész-sors toposzának egyik variációját írta meg kisprózában. Ugyanez a toposz formálódik majd meg élete hátralevő bő egy évtizedének számtalan versében.

## A SZÉKELY EMBER MÍTOSZA WASS ALBERT TIZENHÁROM ALMAFA ÉS NYIRŐ JÓZSEF KOPJAFÁK CÍMŰ MŰVÉBEN

Ady Endre már 1905-ben így írt *A székelyek legendája* című jegyzetében: „A legutolsó időkig mesterségesen olyan képet adtunk róluk, mintha valamely fejlettebb bolygó idetévedt lakói lennének. Akik tudták, hogy ez nem igaz, azok sem mertek szólni. Most aztán megmentésükről tanácskozáva, saját vérük kénytelen világga kiáltani, hogy a székelyek nem arisztokratái a magyar népnek. De mennyire nem azok. Még való lelki képességeik is elaludtak. Erőben, erkölcsben félelmetesen lefogytak székelyeink. Ezeket a magyarokat erkölcsileg is föl kell emelni. Jó, hogy már e legenda is meghalt. Így talán lesz székelymentés. Egyáltalán, a kábító legendákat kellene ez országban mind megölni, s akkor sokkal jobbra fordulna itt a sok – valóság.” Ady félelmetesen pontos szavai aligha befolyásolták az általam elemzésre kiválasztott két író szemléletmódját. Nyirő is, Wass is arra törekedett majd mindegyik művében, hogy táplálja és megerősítse a „székely legendát” vagy a „székely mítoszt” – nevezzük, ahogy akarjuk. Születhetnek ebből a törekvésből jelentős irodalmi művek? Nyilvánvalóan igen. A legendák és a mítoszok ősidők óta alapanyagai az irodalomnak, s jelenlétük legfjelbb az írói intenciókról tudósít, az adott mű esztétikai értékéről semmiképp. Ha Adyhoz csatlakozva károsnak neveznénk a legendásítás szándékát az irodalomban, elsőként éppen az Ady-művek jelentős hányadát kellene elmarasztalnunk.

Persze Adynak nem is a székely legenda irodalmi felhasználása okozott gondot az idézett cikkben, hanem az a szemléletmód, amely szerinte útját állta legenda által látszólag kiemelt figyelemben részesített népcsoport megsegítésének. Nem irodalomról beszélt tehát, hanem a székelyek szociális és mentális helyzetéről, s az ehhez való lehetséges viszonyulási módokról. Azt gondolom, hogy ma is el kellene választanunk azt a kérdést, hogy miként vélekedünk egy-egy irodalmi alkotás értékéről, vagy egy életmű irodalomtörténeti elhelyezésének lehetőségéről, valamint a művek eszme- vagy ideológiatörténeti problematikájának a szo-



ciológia vagy a politika területére mélyen behatoló összefüggéseiről. Ha nem ezt tesszük, akkor az irodalmat az eszmetörténet egyszerű kiszolgálójaként kezeljük, s erre még az sem adhat felhatalmazást véleményem szerint, ha maguk az érintett szerzők akár a legdurvább és a legközvetlenebb módon képviselnek valamiféle ideológiát a műveikben.

A címben említett két író művei közül olyanokat választottam, amelyekben kétségtelen irodalmi értékek jelenlétét vélem érzékelni, ugyanakkor pedig általában is jellemzőek a szerzők nézetrendszerére, mindenekelőtt a „székely ember” mítoszára vonatkozóan. Még egyszer hangsúlyozom, hogy a mitikusságot vagy a legendásítást egyáltalán nem utasítom el, hiszen akkor mit kezdenék az úgynevezett „regionális” irodalom túlnyomó részével, amely majd mindig és mindenütt élt ezzel a lehetőséggel? Kétségtelen például, hogy a Giono műveiben megjelenő provençe-i parasztnak édeskeves köze volt bármiféle társadalmi valósághoz, sikerültebb műveinek szépsége és szuggesztív ereje azonban kétségbevonhatatlanul a múlt század francia irodalmának egyik kiemelkedő szerzőjévé avatja. Vagy ki akarná valamilyen szociológiai igazságkritériumnak alávetni Márquez hőseinek hitelességét a *Száz év magány*ban? De említhetném azt is, hogy a Nyirőnél vagy Wassnál általam is minden kétséget kizáróan jelentősebbnek tartott Tamási Áron Ábel-figurája is értelmezhetetlen lenne a „székely góbé” anekdotikus figurájának referenciája nélkül. A lényeg, vagyis hogy a legendák és a mítoszok írói felhasználása irodalmi érték létrejöttéhez járult hozzá, vagy éppen ellenkezőleg félcművet eredményezett, nyilvánvalóan a részletekben lakozik, és csak konkrét elemző és értelmező műveletek során férhetünk hozzá.

Kérdésem tehát az, hogy milyen szerepet játszik a székely ember mitikus megformálása Nyirő, illetve Wass könyvében?

Nyirő *Kopjafák* című novelláskötete (nevezzük így, noha a huszonegy írás közül jó néhány inkább szerzői monológnak, semmint elbeszélésnek nevezhető) 1933-ban jelent meg. Mindegyik írás egy halálról szól, a narrátor felvillantott figurája a temetőjárás szituációját ragadja meg a halálesetek elbeszéléséhez. A kötetben számos igen gyenge és néhány figyelemreméltóan szép írás található; Nyirő írásmódjának legebevezetőbb pontjáról, az üres és néha teljesen kontrollálatlan retorikusságról sajnálatos módon éppen a bevezető árulkodik. „A nagy székely ravatal árnyékában élünk” – jelenti ki az író, és e felismerés okozta megrendülését néha szinte követhetetlen szóképzuhatagokkal fejezi ki. „Az ember mindössze egy fűszál végéről lehullott hangya, a hangya pedig meglevenedett fekete kenyérmorzsza, a kenyérmorzsza pedig porszem, a porszem pedig az örök titok.” Olvasó legyen a talpán, aki ezt megfejti; szerencsére azonban az ilyen bombasztikus képzelet-

szökellés magukra a novellákra ritkán jellemző. Az első novella hegyi pásztorának rögtön a bűn kísértésével kell szembenéznie, hogy orvost szerezhessen beteg menyasszonyának (akiről később kiderül, hogy csak terhes); felmerül benne az emberölés lehetősége is, de egészséges és hívő természete eliszonyodik ettől a tervtől. Marad tehát a kópé ravaszsága, amellyel sikerül valamennyi pénzt szereznie, természetesen gazdag románoktól. A bűn gondolata azonban ugyancsak bűn: Álózi nem láthatja születendő gyermekét, hiába farag kisjézust a csíksomlyói búcsúra. A „félvad legénynek” nincs helye az emberek társadalmában, mégpedig nem azért, mert kitaszítják vagy nem fogadják be, hanem mert saját természete nem ad lehetőséget a beilleszkedésre. (Azért a novella védelmében megjegyzem, hogy a havasi magány elembertelenítő hatása talán a leghatásosabb szólama a műnek. Az ifjú pásztor hetykén és magabízóan kezeli ezt a kérdést. Úgy tesz, mintha társaságnak hónapszám elegendő lenne a kutya meg a jószág. A visszhangtalan egyedül-lét azonban fölzabálja a lelki tartást – talán ez is egyfajta hübrisz, amiért meg kell bűnhődnie.) Ennek a novellának a hangüteme rendkívül emlékeztet Gionoéra, noha közvetlen hatásról nyilvánvalóan nem beszélhetünk. Álózi ugyanolyan reflektálatlan természetközeli lény, mint a francia író hősei. „Nem lehetett tudni, hogy az ember ereszkedett-e le az állathoz, vagy az állat emelkedett fel az emberhez, de együtt járták az erdőt, egyformán szakadt róluk a víz, ha esett, egymáshoz búj-tak, ha a viharban recsegeve egymásra hullottak a kidőlt fák.” Ugyanezek az állatok azonban idegenkednek tőle, mikor megérik benne a gyilkos indulatot. A természet-isten az emberi kedély hullámvásárlásának megfelelően vált alakot. Komoly írói hibákat mutathatnánk ki ebben az írásban, különösen a kompozíció aránytalansága tekintetében, vagy azért, mert a szerző túlságosan közvetlenül avatkozik bele hőséne sorsába, akit érezhetően már a novella elején halálra ítélt. De kétségtelenül van egyfajta balladai erő és líraiság ebben a figurában, ami emlékeztetessé teszi minden írói manír és szándékoltság ellenére is.

Kimondható, hogy a legtöbb novella hőse az önfeláldozás valamelyik alakzatát mutatja fel; *imitatio Christi*, ahogy Nyirő látni akarja, vagyis székely módra. Márton Áron kántor elmegy meghalni a rengetegbe, hogy a családjának ne kelljen a temetésre költenie; a falu népe nem hagyja annyiban, s helyette eltemetnek egy kopjafát, hogy rávéshessék: „Itt nyúgunnék Márton Áron kánturam, ha itt nyúgunnék”. Ugrai Nőrinc mintegy magától értetődően követi a halálba Bori nevű feleségét, de előtte összetakarítja a szénát; eszébe sem jut, hogy a haldokló mellett kellene maradnia. Ebben a szövegben a legnyilvánvalóbb a feszültség a keresztény szokásrend és az ősi pogány szemlélet között. A faluból senki sem jön virrasztani az öreggel, aki maga olvas fel a zsoltároskönyvből, majd pedig minden

skrupulus nélkül agyonlövi magát. Nyíró székely mítoszában ez a leghangsúlyosabb elem: a kereszténységtől való átitatottság, amely a kívülálló számára szinte érthetetlen természetességben olvad össze a pogány gesztusokkal. Ez az egyveleg szinte mindig megóvja a székely embert a nagy bűnök elkövetésétől. A társadalmi különbségek a sors részeként adóttak, ellenük lázongásnak nincs helye. A szegény ember nyomorúságával való együttérzésnek azonban van szerepe Nyíró világában; erre talán a legszebb példát az ötödik novella adja, amely egy cigányember kisgyermekének a halálát mondja el. Az apa lázmérőt kérni jön az „úrféle” narrátortól, melyről azt hiszi, hogy gyógyító erővel bír. Az elbeszélés erőssége éppen abban áll, hogy az író mindvégig érzékelteti az áthidalhatatlan szociális különbséget. Szinte hátborzongató tárgyilagosság árad a következő mondatokból. „Találgatjuk, hogy mi baja lehet a fiúnak. Elsajnálgatjuk a feleségemmel, aztán megfélekezünk róla. Még egy órácskát elszórakozunk, s éppen lefeküdni készülünk, mikor ismét visszadörömböl a Gyuri. A konyha közepén megáll és felzokog. – Nem használt!” Az elbeszélő padig így fejezi ki részvétét: „- Vigasztalódjék, Gyuri! – biztatom. – Jól járt ebben a mai világban!” Ebből a szinte felfoghatatlanul rideg együttérzésből azonban mély szánalom lesz, amikor a cigány szülőknek elmagyarázza, hogy a lázmérő vörös csíkján felüli rész az égbe igyekvő lélek jelzése. „Szegény cigánytestvéreim!” – szól ki a narrátor az elbeszélő helyzetéből. Ha tehát a társadalmi és kulturális különbségek redukálhatatlanok is, a különböző társadalmi rétegekhez tartozók segíthetnek egymásnak. Jelen esetben az „úrféle” egy kegyes hazugsággal segít, majd ráveszi az apát, hogy „klánétázzon” a gyerek lelkének. „– Vajon úgy tegyek? Fogja hallani? – Természetesen – áttatom, hogy jót tegyek vele.” Aligha véletlen, hogy Nyíró ebben a cigány-novellában jut el az egyszerűségnek és sallangmentességnek egyben pedig az ironia és önironia nélküli kíméletlen tárgyilagosságnak arra a fokára, amely néhány novelláját igazán maradandóvá teszi. A cigány, akit nála mindig Szándokinak hívnak, annyira alacsonyan van a társadalmi ranglétrán, hogy az ő esetében a halálnak még a mítosz díszcsomagolására sincs szüksége.

Wass Albert először 1951-ben megjelent *Tizenhárom almafája*, amely az ötvenes évek elején keletkezhett, a magyar irodalom jól bevált anekdotikus hagyományai szerint mondja el a székelység eredetét. A történet szerint az Úristen megfélekezett Erdélyről, „amikor népek s országok dolgát rendezte”, s csak az utolsó pillanatban hajított le némi magyart meg román. Egy főangyal azonban figyelmezteti, hogy így nem lesz jó, mert a magyarok csak uraskodni tudnak, a románok meg hanyatt hevernek „s bámulják leptiben a felhőket”. „Ami ráérő idejük pedig az uraskodásból s a felhőbámulásból marad, azt eltöltik azzal, hogy kergetik egymást. Valakinek dolgoznia is kell!” Erre kínálja az Úr megoldásként a szász-

kat. Az öreg főangyalt azonban ez sem elégíti ki, mert úgy találja, hogy a százsz tud ugyan dolgozni, de fősvény és „szőrös a lelke”. Kell egy negyedik náció is, „akinek esze is legyen, meg szíve is s a munkához is értsen valamicskét”: az Úristen tehát kénytelen-kelletlen megteremti a székeleyeket. A székeley genezis anekdotája azonban komolyan veendő a kisregényben, mert a főhős, Tánccs Csuda Mózsi jelleme és sorsa pontosan ezt kívánja illusztrálni. Wassnál az anyaországból jött magyarok semmivel sem állnak magasabb fokán az emberségnek, mint a románok, amikor ők vannak uralmon. A székeley emberek mindig határhelyzetben vannak, ezt jelképezi Mózsi „birtoka”, a tizenhárom maga ültette almafa, amelyre hol az egyik, hol a másik fél tart igényt, miközben mindkettő korrumpálható, elvakult, és könnyen megfélemlszik az emberség alapvető követelményeiről.

Szintén jelképes, hogy hősrünk a román prefektussal és a magyar zászlóssal egyaránt elhitei, hogy sikerült medvét löniük, miközben bosszúból a tőlük elszenvedett megaláztatásokért jócskán megkínozza őket erdőjárás közben. Sajátos módon a teremtés-mítoszban emlegetett százszok egyszer sem bukkannak fel a szövegben (hiszen aligha azonosíthatjuk őket a szintén megszálló német katonákkal). Szerpet kapnak ellenben a zsidók, még hozzá figyelemre méltó módon. Az első jelenetben, amely a zsidó boltossal való találkozást írja le, afféle kutya-macska viszonynak vagyunk tanúi. Mózsival kölcsönösen élcelődnek egymás származásán, a közös vallási tartalmak eltérő értelmezésén, de harag azért nincs. Amikor pedig a magyar katonák viccelnek hősrünk „zsidó nevén”, csak ennyit válaszol: „Krisztus is zsidó volt”. Párhuzamos szituáció a vonatbéli jelenet, ahol az öreg székeleyek védik meg a zsidó fiatalembert a városi lincselő diákoktól. Nem azért, mintha annyira kedvelnék, hanem azzal az indoklással, amit a legöregebbjük mond: „Mert itt emberölés nem léssen.” Wass egyszerűen és szájbarágósan jellemez, alakjai egytől egyig valamilyen általános karaktermintának kívánnak megfelelni. A zsidó fiatalember alamuszi, ugyanakkor naiv, mert azt hiszi, hogy a rendőr ugyanúgy megvédené, mint székeley útitársai; aztán a kisregény vége felé mint kommunista komizár bukkán föl. Mózsi nem állhatja, ha a „zsidó” nevén gúnyolódnak, ilyenkor nem hajlandó azzal védekezni, hogy hiszen ő keresztény. De inkább azért akadályozza meg társaival együtt a lincselést, mert nem akar bajba kerülni – meg aztán, akárcsak Nyíró székeleyeinek, neki is tévedhetetlenül működik az erkölcsi érzéke. A hatóságot becsapni, a basáskodó eljárókat félrevezetni szabad, a gyengébbet bántani, belőle gúnyt űzni nem. A zsidó boltosék elhurcoltatásáról például a sopánkodó asszonyoktól értesül. „ – Jaj, lelkem – mondta a legközelebb álló – , ilyen csúfság se esett még a falun, mióta a világ! – Elvitték a zsidónkat a németek!” Mózsi ledermed a meglepetéstől, mikor megtudja, hogy Mendi boltos és felesége

csak egy-egy batyut vihetett magával. „Hát ez nagy szégyen is volt”- hangzik a az elbeszélői kommentár. „Mert ha csal a zsidó s valaki a faluból bicskát ereszt belé, az rendjén levő dolog. De hogy idegenek jöjjenek törvényt cselekedni! Ez már nagy csúfság.” A narrátor, mint ahogyan az ebben a szövegben sűrűn előfordul, a székely népléleknek ad hangot (máskor a főhős lelkében zajló folyamatokat szövegezteti meg, vagy egy harmadik fél szemével láttatja a dolgokat.) A falu népe tehát nem valamilyen általános erkölcsi meggondolásból van felháborodva a zsidók deportálása miatt, ahogy az öreg székelyek sem absztrakt elvekre hivatkozva védtek meg a zsidó fiatalembert. Azt nem szenvedhetik, azt tartják megszállásnak, ha kívülről avatkoznak a saját szokásrendjükbe, ebből a szempontból pedig mindegy, hogy ezt az anyaországi magyarok, a románok, németek, vagy a történet végén feltűnő oroszok teszik.

Ez a sajátos erkölcsi felfogás, amely fenntartja a származási-etnikai különbségeket, de respektálni próbálja kinek-kinek a jogait, a románokkal szemben is megerősítést nyer az elbeszélés végén. Amikor végül sikerül a román „pakurárral” Filimonnal együtt Mózsinak sikerül megszökni a „malenykij rabot” szorításából, így búcsúznak egymástól: „ – Hát Isten segítsen, testvér! – Téged is, Filimon. – S feledjük el, hogy te székely vagy s én román. – Aztán mért kell azt elfeledni, Filimon? – A békesség miatt, testvér. – Anélkül nem lehet békesség?” Végül az éppen felkelő nap fényében megegyeznek, hogy ember a román és a székely, sőt a muszka is, bár ez utóbbi csak otthon, mert itt ellenség. Székely és román nem ellenségek, mert mindkét nációnak otthon van egyazon régióban. Ezt a bölcsességet természetesen a székely ember fogalmazza meg, s ahhoz, hogy egyetértésre juthassanak a románnal, ez utóbbinak először le kell mondania a Nagyromániához fűződött illúzióiról (amit éppen az oroszok vernek ki belőle). Wass tehát következetesen érvényesíti a regionális szemléletet, az egymástól elkülönülő, de egymás különbségeit tiszteletben tartó etnikumok együttélésének ékesszólóan megfogalmazott hittételét. Az elmúlt évtizedek eseményeiből Mózsik levonja történelmi következtetéseit. „- A románok azt hitték, hogy ők. Aztán kiderül, hogy nem. A magyarok már éppen nem. A szászok? Azoknak olyan jól ment mindég, hogy csak rosszabb lehet. Na, aztán még itt volnának az oroszok, de azokat nem hívta senki.” Marad tehát a „hegylakó népek ősi türelme” amellyel évről évre figyelik a tizenhárom alföldi virágzását és arasznyi növekedését. Wassnak nincsen egyéb írói eszköze ennek a reménynek a megjelenítéséhez, mint az egy az egyben való kifejtés, valamint az allegorikus kép. Nyíróval ellentétben nem remekel a tájleírásokban vagy a természettel való kapcsolat írói kifejezésében. Legfontosabbnak szánt gondolatai csak didaktikus egyértelműséggel képesek előadni, hőseit ezek szócsövéül használja álta-

lában. A kisregény rosszul szerkesztett, bővelkedik a fölöslegesen elnyújtott anekdotikus részletekben, amelyek mind-mind a székely ember nagyszerűségét sugallják. Még sem mondható, hogy Mócsi figurája ne ragadna meg emlékezetünkben. Wass ugyanis jó megfigyelő, hihető szituációkat képes előállítani, és dialógusai sokkal jobbak, mint a Nyirő műveiben olvashatók – ez utóbbi inkább monológokat tud írni. Mint láthatjuk, a *Tizenhárom almafa* „eszmei tanulságával” az égvilágon semmiféle probléma sincs. Ha elfogadjuk, hogy az írói közép-szer irodalmunk fontos összetevője és annak általános kontextusát alkotja, akkor ennek a közép-szernek a részeként ismerhetjük el Wass és Nyirő munkásságát egyaránt.

## „FELLEBBENTENI A NYELV FÁTYLÁT...”

(BERGSON ÉS ESTERHÁZY)

Henri Bergson 1889-ben publikálta „Esszé a tudat közvetlen adottságairól” című munkáját (Dienes Valéria magyar fordításában *Idő és szabadság* lett a címe), amelyet az utókor általában az életmű nyitányaként kezel, noha a nem kevésbé híres „Anyag és emlékezet” időrend szerint korábban született. Az „Esszé”, ahogy ma emlegetjük, doktori értekezésnek készült, és – kifejtve vagy ígéretként – mindaz együtt van benne, amit a későbbi évtizedekben a bergsoni filozófia sajátosságaként szokás említeni. Itt és most egyetlen mozzanatot szeretnék körüljárni: mégpedig az ifjú filozófus nyelvfelfogását, s ennek kapcsolatát az emberi bensővel, valamint az irodalommal. Tudjuk, Bergson különbséget tesz a „felületi” és a „mély” én között. Problémamegoldó gondolkodásunk, racionálisnak érzett világfelfogásunk, tér- és időérzékelésünk általában véve a felületi én hatókörébe tartozik; mi több, hajlunk arra, hogy ne is vegyünk tudomást egy másfajta én, egy másfajta világlátás lehetőségéről. Pedig mindannyiunkban jelen van ama bizonyos „mély én”, s mindaz, ami hozzá tartozik: a *durée*, a tartam időbelisége, a folyamatos áramlás, amelyben a kvantifikálható tér- és időbeli viszonyok érvényüket veszítik. Hogyan férhetünk hozzá ehhez „nappali” tudatunk által majdnem teljesen elfedett világhoz? „Hogy ezt az alapvető ént megtaláljuk úgy, amint azt egy el nem változtatott szemlélet venné tudomásul, élénk elemző erő kifejtés szükséges, mellyel a belső és élő lélektani tényeket a homogén térben előbb megtört, aztán megszilárdult képeiktől elszigeteljük. Más szóval észrevételeink, érzeteink, indulataink és eszméink kettős arccal mutatkoznak; az egyik tiszta és pontos, de személytelen; a másik zavaros, végtelenül mozgékony, és kifejezhetetlen, mert a nyelv nem ragadhatná meg anélkül, hogy a közös tartományba ne ejtené.”<sup>1</sup> Két dolog-

1. Henri Bergson: *Idő és szabadság*. Budapest, Franklin-Társulat, 1923. (Reprint: Universum, Szeged, 1990.) 129.

ra hívnám fel a figyelmet. Először is arra, hogy Bergson a „tudat” (*conscience*) szót a legtagabb értelemben használja, inkább a latin „mens”, semmint a „conscientia” jelentésében, hiszen ide vonja az érzelmeket és indulatokat is. (Valószínűleg ez volt az egyik oka annak, hogy Dienes Valéria a *conscience* szót „eszmeletnek” fordítja. A „tudat” mint filozófiai műszó használata a múlt század elején még egyáltalán nem volt magától értetődő.) A másik fontos összefüggés a nyelv és a racionális gondolkodás összekapcsolása Bergsonnál. A nyelv képes arra, hogy belső világunk közvetlen „adottságait” tiszta, világos, mindenki számára hozzáférhető módon jelenítse meg. Ennek azonban nagy ára van: a személyesség elvesztése. Ami a „közös tartományba” esik, vagyis nem *intim*, az világos körvonalú és érthető; de ugyanezeknek a jelenségeknek van egy másik arcuk is, amelyet paradox módon csak akkor tudnánk megragadni, ha lemondanánk a nyelv közvetítő szerepéről. Erre valóban nincs módunk, ezért azt mondjuk, hogy ezek a „belső, élő lélektani tények” kifejezhetetlenek. Az, amit ki tudunk fejezni belőlük, nem más, mint megszilárdult, tárgyiságba merevült képük csupán.

A nyelv azonban nem csupán eltárgyasítja belső életünknek azokat a mozgásait, amelyek lényegük szerint egyáltalán nem a térben diszkontinuus, meghatározott helyet kitöltő tárgyakhoz, hanem inkább folyamatos áramláshoz és összeolvadáshoz hasonlíthatók, hanem vissza is hat rájuk. „A nyelvnek e befolyása az érzetre mélyebb, mit általában gondolják. A nyelv nemcsak érzeteink változatlanóságát hiteti el velünk, hanem néha csalódásba ejt a tapasztalt érzet minéműségére vonatkozólag is.”<sup>1</sup> Az érzékelés sohasem lehet teljesen érintetlen a nyelvtől rögzült ítéletektől, amelyeket maguk a nyelvi formák hordoznak, az esetek többségében anélkül, hogy tudomást vennénk róluk. Ha tehát a „mély éni” akarunk leásni, akkor magukat ezeket a nyelvi formákat kell elemzésnek alávetnünk, abban a reményben, hogy valamilyen módon – a nyelv segítségével, de a nyelv ellenében – el tudjuk választani a benső folyamatok eleven valóságát annak tárgyiasult képmásaitól. Paradox tevékenységről van tehát szó; ahogy Roland Barthes fogalmazott nyolc évtizeddel később, a nyelvnek a nyelv által való *kijátszása* a cél. Erre a fura nyelvhasználatra pedig már Bergsonnál is mindenekelőtt az irodalom szolgál példatárul.

Az irodalomnak folyamatos küzdelmet kell folytatnia önnön lételemével, a nyelvvel, hogy valamilyen módon túlléphessen annak határain. Ráadásul ebben a küzdelemben nem számíthat az ész vagy az értelem támogatására. Tudatos énünk



nagyon is jól érzi magát a térbelivé tett, homogén idő közegében, és mindenekelőtt arra törekszik, hogy azonosuljon az önmagáról alkotott képpel (ma úgy mondánánk: kerüli a kognitív disszonanciát). Mit tehet ebben a helyzetben a nyelv művésze, az irodalom? „Ha most egynémely merész regényíró széttépve énünk ügyesen szőtt fátyolát, e látszólagos logika alatt gyökeres képtelenséget, ez egyszerű állapotok sorozatai alatt ezer különféle benyomás végtelen összehatolását mutatja, amelyek már megszűntek abban a pillanatban, amikor megnevezzük őket, akkor dicsérjük, hogy jobban ismert bennünket, mint magunk ismertük önmagunkat. Pedig szó sincs róla, s már azzal, hogy érzésünket homogén időben gördíti le s elemeiket szavakban fejezi ki, ő is csak árnyékukat teszi élénk; csak hogy ezt az árnyéket úgy állította be, hogy meggyanítottassa velünk annak a tárgynak a rendkívüli és illogikus természetét, mely vetette; elmélkedésre bírta bennünket a külső kifejezésbe téve valamit abból az ellentmondásból, abból a kölcsönös egymásbahatolásból, mely a kifejezett elemeknek lényege. Felbátorított, és egy pillanatra elhárítottuk a fátyolt, melyet magunk és eszméletünk közé vontunk. Visszahozott bennünket önmagunkhoz.”<sup>1</sup> Az író tehát – ha csak egy pillanatra is – képes arra, hogy fellebbentse a nyelv fátylát, s hidat verjen a személytelenség világa, és az igazi intimitás, a „mély én” világa között. Ám ezt csak egyfajta szemfényvesztéssel tudja elérni, hiszen maga is a nyelv által teremtett és kikényszerített homogén közegben mozog. Nem belső világunk eleven tényeit varázsolja élénk, hanem csupán azok árnyékát. Ennek az „árnyjátéknak” azonban óriási ereje van: ellenállhatatlanul arra a belső birodalomra irányítja a figyelmünket, amellyel nem akarunk foglalkozni. Az irodalom legnagyobb esélye eszerint az, hogy deiktikus jellé váljék, hogy nyelvileg rámutasson valamire, ami jószerivel kívül esik a nyelv (tehát a nyelv által meghatározott és „félrevezetett”) gondolkodás határain.

„Beszívom egy rózsa illatát, és azonnal homályos gyermekkori emlékek ébrednek emlékezetemben. Igazában ezeket az emlékeket nem a rózsa illata idézte fel: magában az illatban lehelem be őket; ez az illat rám nézve mindaz, amit magával hoz. Mások másképp fogják érezni. – Ez mindég ugyanaz az illat, fogják önök mondani, csak hogy más-más eszmékkel társul. – Nem bánom, ha így fejezik ki magukat, de ne feledjék, hogy először azokból a különböző benyomásokból, amelyeket a rózsa mindenikükre gyakorol, kiküszöbölték, ami bennük személyes, csak tárgyi oldalukat tartották meg, azt, ami a rózsa illatából a közös tartományba, egyszóval a térbe tartozik. Egyébiránt csakis ezzel a föltétellel lehetett a rózsának

és illatának nevet adni.”<sup>1</sup> Ezeket a mondatokat olvasva nehéz megállni, hogy bele ne bonyolódjunk a Bergson-Proust kapcsolat elemzésébe. Ezúttal azonban csak azt a mozzanatot emelném ki, hogy Bergson a nyelv elemi működését a névadásban határozza meg. Minden, ami nevet kap, a térbeli tárgyakhoz hasonlatosan különállónak válik, s mint ilyen kerül a „közös tartományba”. Az asszociacionizmus képviselői, akikkel a filozófus ehelyütt vitatkozik, követik a nyelv sugalmazását, és úgy tesznek, mintha volna semleges, minden ember számára tökéletesen egyforma rózsailat, amelyhez azután személyes benyomások, emlékek is társulhatnak. Ez azonban Bergson szerint csak a valóság nyelvi árnyéka. „Mihelyt az ember megpróbál magának valamely eszméleti állapotról számot adni, azt elemezni, ez a kiváltképpen személyes állapot személytelen elemekre fog bomlani, melyek egymáson kívül vannak, s mindenik egy-egy nemnek [*genre*] az eszméjét idézi fel és szóban jut kifejezésre.”<sup>2</sup> Ha ez így van, akkor beláthatjuk, hogy a mindennapi nyelvhasználatban nincs sok esélyünk arra, hogy a szükségképpen veszendőbe menő intimitást visszanyerjük. De még az irodalom is erősen korlátozott lehetőségekkel rendelkezik. „Így mindenikünk a maga módja szerint szeret és gyűlöl és e szeretet, e gyűlölet tükrözi egész személyiségét. A nyelv mégis minden embernél ugyanazzal a szóval jelöli ezeket az állapotokat; nem is tudott megrögzíteni mást, mint a szeretet, a gyűlölet, és ezer más lélekmozgató szenvedélynek tárgyi- és személytelen oldalát. A regényíró tehetségét arról ítéljük meg, mekkora hatalma [*puissance*] van kivonni az érzelmeket és eszméket a közös tartományból, hová a nyelv leszállította őket, hogy egymásmellé helyezkedő részletek sokaságával próbálja nekik visszaadni eredeti élő egyéniségüket [*individualité*]. De valamint egy mozgó test két helyzete között vég nélkül lehetne mind több és több pontot elhelyezni anélkül, hogy a befutott teret valaha is kitöltenők, épp úgy pusztán azzal, hogy beszélünk, pusztán azzal, hogy eszméket társítunk egymással, s hogy ezek az eszmék sorbarakódnak ahelyett, hogy egymásbahatolnának, nem sikerül teljesen visszaadnunk azt, amit lelkünk érez: a gondolat és a nyelv összemérhetetlen marad.”<sup>3</sup> Bergson tehát arra figyelmeztet, hogy a nyelv művészete, az irodalom sem lépheti át önnön határait, mi több, lényege szerint örök bukásra van ítélve, már amennyiben a gondolat és a nyelv tökéletes azonosulását, eggyé olvadását tekinténk filozófiai eszményünknek. Az írói tehetség Bergson szemében azon méretik meg, hogy mennyire képes a személytelenségből személyességet, az elvont általánosságból konkrét egyediséget varázsolni, vagy legalábbis rámutatni arra, hogy ez

1. i. m. 149.

2. i. m. 150.

3. i. m. 151.

a konkrét egyediség valóban létezik. Ha pedig létezik, akkor valamilyen módon mégiscsak hozzáférhető, akár a szavak kerülőútján is.

Tegyük egy (félíg-meddig játékos) kísérletet: próbáljuk meg a bergsoni megközelítésmódot egy irodalmi műre alkalmazni. Erre a célra Esterházy Péter legutóbbi könyvének, az *Estine* a tizenkettedik fejezetét választottam ki, amelynek középpontjában egy barát halálának és temetésének az elbeszélése áll. A halál, a másik halálának elbeszélhetősége ugyanis meggyőződésem szerint az intimszfé-  
ra irodalmi megjelenítésének lényegi aspektusai közé tartozik. Talán még inkább, mint az erotika vagy a szexualitás, amely pedig előbb szokott eszünkbe jutni az „intimitás” kifejezésről. Akárcsak az egész könyv, ez a fejezet is át van szöve a nyelv és az úgynevezett valóság egyenrangúságáról vagy egymásba-folyásáról szóló elmélkedésekkel. „Mit takar el egy mondat, amikor éppen fölfed, vagyis leír?” Ezt olyasvalaki kérdezi, akinek avval telik az élete, hogy mindenből mondatot csinál. Idézem: „... mindenből mondatot csinállok, az anyám halálából vagy a halálának lehetetlenségéből, egy csütörtöki rendőrsortúzból, egy vasárnapi úrfelmutatásból és egy kisfiú jelképesnek tetsző fáramaszásából, de nem akarnék itt arspoetikázni, csak mondom”<sup>1</sup>. A fejezet narrátora éppen efféle mondatgyártással van elfoglalva, amikor a felesége belép a halálhírrrel. Az első reakció a hárítás (nem jut eszébe hirtelen, hogy ki is az a Misi, aki meghalt), majd a szöveg átvált a „gondolatjelezésre”, aminek talán az a funkciója, hogy az írói elképzelés szerint „zihálóvá” tegye a szöveget. Az író-figura nem képes ráállni a feleség lelkiállapotának hullámhosszára, de megpróbálja *mondatokban* tükröztetni azt. A „nagy bajról hírt adó” embernek a szeme a legárulkodóbb: „a szeméből eltűnt a tekintet”, írja, s erről a haldokló Eörsi István szeme jut eszébe. A csúfondárosság szökött el Eörsi tekintetéből, mert „a halálra nem ír az ironia”. A kiüresedett szem később újra előkerül, az elhunyt barát kapcsán, akinek szintén megváltozott a tekintete, miután elveszített egy fontos személyt (talán egy gyereket, ezt nem tudjuk meg). Az ő pillantásából is az ironia távozott el, legalábbis részben: „került a szemébe a nevetés mellé még valami, üresség?, félsz?, nem tudom, talán fizikailag vizesebb lett a szeme?”<sup>2</sup>. Ezekben a szem-leírásokban a narrátor valóban megkísérel nyelvillel megjeleníteni valamit, ami szavakkal nem megjeleníthető: ez magyarázza a negatív mozzanatokat. A halálhírt hozó, a saját halála felé közelítő, és a szeretett lény halálának tudatában tovább élő ember tekintetéből eltűnik valami, egészen pontosan maga a tekintet: a tautológia mindig a nyelv tehetetlenségéről árulkodik.

1. Esterházy Péter: *Esti*. Magvető, 2010. 292.

2. i. m. 298.

A fejezetben találkozunk majdnem minden olyan viselkedésmóddal, reakcióval, amellyel a másik halálára reagálni szokás. A sort maga a narrátor nyitja meg, aki hosszasan tűnődik azon, hogy halandóságunkat hajlamosak vagyunk újra meg újra elfelejteni. Voltaképpen rátesz egy lapáttal ennek a gondolatmenetnek a közhelyes személytelenségére (erre utal a zárójelben odabiggyesztett szó: „az ember”, mármint hogy mindez az általánosságban vett emberi gyarlóságra vonatkozik). Az ironia azonban itt sem működik hatékonyan a jelek szerint, az elmélkedésnek a szituációból adódóan ismét csak háritás-jellege van. Annál is inkább mert a visszaemlékezés következő része meglehetősen őszinteséggel számol be arról, hogy ez a váratlan halálhír zavarja az író a munkájában; eljátszik a gondolattal, hogy a feleség egyedül látogasson el a gyászoló családhoz: „két asszony túlélésgyakorlatába nem kell belemaszatolni”. Később jobb belátásra tér, „az akkor még szinte csak szavakban létező, föl nem fogott halál” mégis útnak indítja. A helyszínen többször, több előadásban meghallgatják a halál előzményeit. A többszöri elmondás a narrátornak jól esik, olyan, „akár egy profán szertartás”, mert „a mesélés újradefiniálja a halált - - - a halottságot - - - A mesélés túlnő rajtunk - - - A szó nagyobb, mint amit jelöl - - - elég – elég, hát hiszen! Wittgenstein is meghalt”. A narrátor „beapásodik”, nyilvánvalóan jóindulatú közhelyeket mond az elárvult gyerekeknek, akiket nem tud, de nem is akar igazán megnyugtani: „a legkevesebb, hogy apánk halálát nyugtalanítónak találjuk”<sup>1</sup>. Ez a mímelt cinizmussal elejtett megjegyzés megint csak a tehetetlenség jele, a beszélő önvédelmi reakciója; eltávolodik saját diskurzusától, ám ez azzal jár, hogy hirtelen saját maga számára is váratlanul tagadólag rázni kezdi a fejét.

Az özvegy két összefüggésben kerül előtérbe. Először az ismert gyászreakciót, a halott iránti haragot és szemrehányást mutatja be, borozás közben, ami a narrátort „blaszfémikusan” az áldozásra emlékezteti (a fejezetben háromszor történik utalás a katolikus szertartások megnyugtató személytelenségére). Bizarr módon mintegy mentegetni kezdi a barátját, mondván, hogy nem „keckeckedésből” vagy „rosszindulatból” halt meg, hivatkozik az Úristenre, az özvegy egykedvű vállvonásától azonban „elhallgat, akűr egy kisgyerek”. Az asszony később fölfedi a többiek előtt, hogy a férje ama bizonyos elveszített személy születésnapján halt meg. A narrátor eltűnődik ezen a képtelen, de mégis kétségbevonhatatlan érvényű szimbolikán, amely számára azt a jelentést hordozza, hogy „ha így mennek a dolgok”, akkor „nincs értelme élni”. A halált övező szcenikának nincs nyelvi kibontható értelme, a szavak „savanyú, szar csöndbe” torkollnak. A temetés alatt a hirte-

len támadt hőés után újra kisütő nap a kabátokon gyémántokként ragyogtatja fel a vízcseppeket. Ez a narrátort egy nem létező Mátyás király mesére emlékezteti, „amelynek még nincs definitely megadva az eszmei mondanivalója” – ugyan mit is jelentene az „elképesztő gazdagság” képi megjelenése „a hátunk közepén”? A temetést követően megáll egy benzinkútnál, sírni próbál, de nem tud. Visszatér a mondat *versus* élet problematikához, de megválaszolatlan (megválaszolhatatlan?) kérdés formájában. „A barátság vagy a barátságról szóló mondat fontosabb-e, és van-e a kettő közt különbség, és ha igen, mi?” Az utolsó képi elem a fejezetben egy kutya rothadó teteme, amelyre mondhatnánk azt, hogy mégiscsak van válasz az előbbi kérdésre: lám itt a valóság, mindannyiunk közös jövője. Ugyanakkor azonban a kép egyértelműen irodalmi utalás, Baudelaire *Egy dög* című versét vonzza be óhatatlanul az olvasói tudatba. „A híres valódi, mintha csak attól félne, hogy hozzáérnek, távolabb helyeződik, kitolódik”, ily módon a kód a kódra utal, írta Barthes az *S/Z* egyik fejezetében, amelynek *A festett kép mint modell* a címe<sup>1</sup>. A narrátor tehát egy pillanatig sem mozdul el a könyv elején felvetett dilemma erőteréből, mely szerint eldönthetetlen, van-e különbség a „szavak” és a „dolgok” között. Így az sem, hogy van-e különbség a magunk vagy a mások halála, valamint ez erről szóló, ezt szcenírozó beszédaktusok között, amelyek végül újra meg újra bejelentik saját impotenciájukat. Esterházy narrátora nem hasonlít Bergson „merész regényírójára”: nem vállalkozik semmilyen nyaktörő mutatványra, inkább átbújik a lécz alatt. Igaz, közben eltelt több mint egy évszázad.

1. Roland Barthes: *S/Z*. Osiris, 1977. 78-82.

## A BÜNTELEN BŰNÖSSÉG PARADIGMÁJA

Bevezetésként szeretném felidézni egy majd három évtizeddel ezelőtt keletkezett írásomat. 1982-ben a *Könnyű, fehér ruhában* című vers elemzése során arra tettem kísérletet, hogy számot vessek József Attila Kosztolányi-élményével, mégpedig nem csupán a költői formákhoz és a nyelvhez való viszony szempontjából, hanem a költői világképek egymáshoz való viszonyát tekintve is.<sup>1</sup> Ez utóbbi szempont a szakirodalomban tudomásom szerint nem sűrűn merült fel addig. Azt a kérdést vettem fel tehát, hogy vajon mi ragadhatta meg József Attilát a Kosztolányi-jelenségben? A kettejük közötti motivikus-szemléletmódbeli kapcsolat egyik lehetséges kulcsaként a gyermeklét költői értelmezését jelöltem meg. József Attila formafelfogását kölcsönvéve azt állítottam, hogy a gyermeki léthelyzet nem pusztán téma vagy motívum egyikőjükénél sem, hanem jóval több ennél: a világszemlélet, ez életértelmezés egyik lehetséges közege, vagyis ebben az értelemben *forma*.

1935-ös Kosztolányi-cikkében<sup>2</sup> a fiatalabb költő úgy foglalta össze a „Kosztolányi-gyermeknek” a világhoz való viszonyát, hogy az nem szociális, hanem animális; ebből az aszocialitásból ered a szeretet-és részvétvágy, a „panaszkodó” magatartás. Ez a gyermek értelmetlennek látja a felnőttek erkölcsi világát, amelyhez alkalmazkodik ugyan, de érzelmileg azonosulni vele nem tud. Olyan aszocialitásról van szó ugyanakkor – fűzi tovább gondolatmenetét –, amely mégis tartalmaz lényeges szociális elemeket, csakhogy fonákjáról: a társadalmi vonatkozások éppen a teljesítetlen vágyak formájában jelennek meg. Ez utóbbiak, írja, „egy társadalmon kívüli, azazhogy a társadalmi elvbe beléhelyezkedni nem

1. Angyalosi Gergely: *Az istenek ellen „könnyű, fehér ruhában”*. In: A. G.: *A költő hét bordája*. Latin Betűk, Debrecen, 1996. 155-173.

2. József Attila: *Kosztolányi Dezső*. In: J. A. : *Irodalom és szocializmus*. Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1967. 256-262.

tudó, ösztönös társiasságból fakadnak”. Ezzel a megfogalmazással ugyanakkor azt is posztulálja, hogy a „társiasságnak” léteznek olyan formái, amelyek akkor is hírt adnak magukról, ha az egyén valamiféle társadalmon kívüli nézőpont paradox szándékával lép fel. Mi több, ezek a társiasság-alakzatok csupán a társadalmon kívül helyezkedő individuumban alakulhatnak ki vágy vagy az utópia diskurzusának formájában. Németh G. Béla jegyezte meg, hogy József Attila nem a nihillel való szembenézést utasította el, hanem a nihil választásának problematikusságára figyelmeztette Kosztolányit. „A nihilizmus, ha tudatossá vált, nem folytatható” – írta. Ha az irodalomtörténész nem pontosan így fogalmaz is, szerinte a Kosztolányi-féle „nihilizmus” hátterén „szinte negatív te(le)ológiként” rajzolódik ki egy értékvilág, amelyet reális megvalósulatlansága és megvalósíthatatlansága nem tesz érvénytelenné. Valójában tehát nem a nihilról, hanem egy „lehetséges” világról van szó, amely csak a realitások világán kívüli szempontból ragadható meg, és csak a költői diskurzus révén.

Közelebb kerülve mostani mondandómhoz, a két költő közös diszkurzív konfigurációját éppen „a bűntelen bűnösség”, a bűnös áldozat-mivolta, az őt elítélő szeretetlen világ bűnössége összefüggésében kerestem. Ennek első és egyben leghíresebb példájaként a *Tiszta szívvel* című verset jelöltem meg, kiemelve, hogy József Attila nem csak az erkölcsről vitatkozik, hanem az erkölccsel is, amennyiben megkérdőjelezi a (Kosztolányi szavával) „biztosnak és mindig igaznak” elismert igazságokat és értékeket. Nem csak a *Könnyű fehér ruhában* beszélője állítja az Én és a Világ viszonyát egyenlő felek szerződése, kölcsönös számadási kötelezettségnek. (Gondoljunk csak az egy évtizeddel korábbi verssorra: „Ha világ a számadásom, / úgy itthagyni, sose lászon”.) Ha a világ bizonyul „szerződésszegőnek”, az én jogosult felbontani a szerződést. Ez az attitűd természetesen gyökeresen ellentmond annak, amit Freud „realitáselvnek” nevezett. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy az erkölcs általában nem szeretetreméltó József Attilánál, s megfordítva: utal rá, hogy aki csak szeretni tud, nem lehet makulátlanul erkölcsös. Kosztolányi feltehetően azért is gyakorolt rá olyan erős hatást, mert a *Számadás* költőjének egyik központi témája az *erkölcs provokálása*. Erre nyilvánvalóan az Esti Kornél-novellák szolgáztatják a legjobb példákat, vagyis az olyan szituációkat, amelyekben az erkölcsi szempont abszolút érvénye kétségessé válik. Gyakran előfordul Kosztolányinál is, hogy a morálnak a szeretet előtt kell kapitulálnia. Ezt az ön-felidézést lezárandó, megemlítem, hogy 1982-ben fiatalos magabiztossággal kijelentettem: Kosztolányi tévedett, amikor az esztétikum, vagy az ízlés területén akarta megoldani azokat a nagyon is releváns etikai dilemmákat, amelyeket könnyörtelen pontossággal jelölt meg. Miért nem az erkölcsiség új típusait kereste? Nos, ma már látom, amit akkor

nem akartam, vagy nem tudtam látni: azt etikai problémák esztétizálása Kosztolányinál nem más, mint maga ez a keresés.

Mindezek után nem meglepő, hogy roppantul megörültem Tverdota György 2010-ben megjelent kötetének, amely József Attila „bűn-verseit” járja körül.<sup>1</sup> Annak a megérzésnek az irodalomtudomány által való igazolását láttam benne, amelynek a nyomán annak idején elindultam. Tverdota legfőbb törekvése ebben a kötetben talán nem az volt, hogy „leváltsa” Németh G. Béla koncepcióját a „kései” versek „létösszegző”, „időszembesítő” jellegét illetően, ám mindenesetre egy új hangsúlyt jelöl ki, amikor a bűn-problematikát járja körül. Márpedig ezt az összefüggés-rendszert Németh G. Béla szempontjai alapján aligha lehetett volna megvilágítani. A magam véleménye az, hogy a kétféle megközelítés egyáltalán nem mond ellent egymásnak. Tverdota végig követi az etikai kérdések felbukkanását József Attilánál, majd egyre inkább leszűkíti ezeket a bűn, a bűnös-lét, a megbocsátás, s nem utolsósorban a büntelen bűnösség dilemmáira. Megállapítja, hogy 1934-től ezeknek a dilemmáknak a súlya szinte elviselhetetlenné növekszik, az „öngyötrő moralizálás” versek egész sorának lesz szervező elvévé. Könyvét olvasva egyre inkább az volt a benyomásom, hogy a bűn-problematika körültekintő és minden főbb variánszt érintő leírásából, ha nem is maradt ki teljesen a *Könnyű, fehér ruhában* által képviselt alakzat, de legalábbis nem a kellő súllyal jelent meg. Arra a vonatkozásra gondolok, amit József Attila „az eredendő bűnnek a szeretet ellen elkövetett bűnnek” nevezett.<sup>2</sup> Márpedig a bűn-kérdésnek pontosan ez az aspektusa ad lehetőséget arra, hogy összekapcsoljuk Kosztolányi Dezső és József Attila látásmódját mindkettejük végső alkotó periódusában.

1. Tverdota György: *Zord bűnös vagyok, azt hiszem. József Attila kései költészete*. Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, Pécs. 2010.

2. A másik fajta az a bűn, melyet akaratlanul elkövet az ember, és akkor is megbán elkövetője, ha nem büntetik érte. Ez az eredendő bűn. Bűn az ellen, akit szeretünk. Az ilyen bűn ellen nem elég nem-büntetéssel küzdeni, az ilyen bűnt kifejezetten meg kell bocsátanunk egymásnak. Az ilyen bűnt meg nem bocsátani, maga is bűn. A diktatúrákban, az osztály-elnyomatáson és idegen munkaerő kizsákmányolásán alapuló társadalmakban a meg-nem-bocsátás bűnében is szenved az emberiség. Ez ellen a bűn ellen bizony nem lehet másként cselekedni, mint küzdeni egy olyan társadalmi rendért, termelési módért és elosztási szervezettért, melyben az emberek könnyebben megbocsátanak egymásnak. Ne feledkezzék meg arról sem, hogy az osztálytársadalmakban azoknak a bűnöknek a tudata, melyek csak azért bűnök, mert büntetés jár értük, homályosítja el az eredendő bűnnek, a szeretet ellen elkövetett bűnnek tudatát (ha ugyan egyáltalában engedi létrejönni) és ez teszi lehetetlenné, hogy megbocsátásra képesek és alkalmasak legyenek az ember fiai.” József Attila: *Irodalom és szocializmus*. i.m., 276.



Tverdota a büntelen bűnösség paradoxonját *Iszonyat* című vers értelmezése során lényegében úgy összegzi, hogy annak lélektani alapja „az ember diffúz, tárgytalan bűntudata, rossz lelkiismeret, amelyet nem alapoz meg megnevezhető rossz cselekedet”. Vagyis a bűntudat megelőzi a büntettet, s ez vezet el az eredendő bűn, „az emberi természetben érvényesülő gyökeres rossz” feltételezéséhez. (Azért követtem el a bűnt, mert bűnös vagyok akkor is, ha nem követem el.) Nem vitatom ennek az értelmezésnek a relevanciáját (nem beszélve arról, hogy Tverdota bőségesen utal a kérdés teológiai és filozófiai vetületeire is), csupán nem érzem úgy, hogy lefedné a szeretet és a bűn összefüggéseinek gondolkörét is, amelyet idetartozónak vélek. Kosztolányi *Könyörgés az ittmaradókhoz* című versét közvetlenül a negyedik strófa miatt láttam ide köthetőnek: „Vétkeztem itt s vétkeztek ellenem, / bár senki úgy, mint lázadt szellemem, / az sarkantyúzott szünös-szüntelen, / s ezért vagyok én bűnös-büntelen.”

Mindazonáltal még két szempontból foglalkoztatott a vers. Először is szerettem volna világosabban látni, hogy a szeretet-bűn konfiguráció mennyiben egyezik és mennyiben különbözik egymástól a két költőnél? Kevésbé fontosnak látszó, de valójában egyáltalán nem érdektelen kérdés, hogy az elmúlt évtizedekben miért nem született egyetlen alapos elemzés sem erről a Kosztolányi versről? Amely ugyanakkor nagyon ismert, sőt népszerűnek mondható, hiszen többször megzenésítették, s olyan művészek adták elő, mint Mensáros László, Latinovits Zoltán, vagy a Kálka együttes.

A szeretet és a bűn, a szeretteink ellen óhatatlanul elkövetett bűnök gondolata korán megjelenik Kosztolányi költészetében. Most csak a *Verés* című versre utalnék, illetve annak két strófájára a *Kenyér és bor* kötetből. „Mert vertem, akit szerettem, / s kiket szerettek, vernek őket. /.../ Jaj én tudom, hogy nem mulatság / szeretni és nem heverés. / De most tudom, szeretni szörnyű, / szeretni az: verés, verés.” Nem különösebben jó műről van szó, mint ahogyan a *Könyörgés*... sem mérhető poétikai megvalósulásában az olyan remekművekhez, mint a *Hajnali rézség*, vagy a *Szeptemberi áhítat* – talán ez is magyarázza a rájuk irányuló mérsékelt figyelmet. Igazat kell adnom Király Istvánnak abban, amit általánosságban jegyez meg Kosztolányi lírájáról: „Számos esetben a rím húzta magához a gondolatot, a nyelv írta a verset.”<sup>1</sup> A *Könyörgés*... esetében ez nem mindig eredményezett poétikai bravúrt; mi több, a szöveg nem egyszer a giccs határát súrolja, vagy tán át is lépi ezt a határt. Ezzel együtt is biztos vagyok abban, hogy az utolsó két versszakot egyetlen Kosztolányi-értelmezés sem hagyhatja figyelmen kívül:

1. Király István: *Kosztolányi – Vita és vallomás*. Szépirodalmi, Bp., 1986. 450.

„Azzal, mi biztos és szilárd-igaz, / holtomban új halálba taszítasz, / aki halandó, folyvást botlik az, / számomra csak a kétes a vigasz. // A kancsal emlék széptsétsen tovább, / mint hold, mely a felhőkön oszon át, / s széthordva megbocsátó mosolyát, ezüstté büvöl minden pocsolyát.”<sup>1</sup>

Térjünk vissza az alapkérdésre. A büntelen bűnösség nyilvánvalóan egzisztenciális meghatározottságként jelenik meg a versben. A gyarló földi léthez hozzá tartozik a „botlás”, vagyis a folyamatos vétkezés, amit Szent Pál a *paraptóma*, *parabászis* (bukás, törvényszegés) kifejezésekkel jelöl, s amelyeket megkülönböztet a *hamartiától*, vagyis magától az általában vett bűntől. Ha viszont a vétkezés elkerülhetetlen, ez megelőlegezi a megbocsátás igényének jogosultságát. A legkülönösebb a versben talán az, hogy nincs benne utalás valódi büntudatra, következőképpen nincs benne lelkiismeret-furdalás sem. Az elkövetett vétkeket ugyan elismeri („Vétkeztem itt...”), de azonnal felnagyítja a büntetést, amelyet maga-magára mért: „bár senki úgy, mint lázadt szellemem, / az sarkantyúzott szűnös-szűntelen”. Ebből pedig – talán valóban a rím vonzására, de nagyon is odaillően – következik a büntelen bűnösség megállapítása. A beszélő tehát azzal az indoklással folyamodik embertársai bocsánatáért, hogy vétkeiért már megbűnhődött ön-maga által, személyisége nem csupán gyarló, mint minden emberé, de vétkeit „lázadt szelleme” leküzdhetetlen nyomására követte el, vagyis egyfajta értékeken felüli érték nevében. (Ez a mozzanat kicsit emlékeztet arra, amit a fiatal József Attila kamaszos heroizmusával kapcsolatban jegyez meg Tverdota. „S bűnhődni kell, mert nagyot mertem” – írta az ifjú poéta a *Vágymagam a Hold alatt* című versben.) A másik megjegyzésünk az lehet, hogy a vers éles különbséget tesz az úgynevezett „szándéketika” és a „következményetika” között („csak szándokom és ne az érdekem”, „mi vérzik és fáj most mellem megett”). A szív ősi toposzára hivatkozik tehát, méghozzá a látszat (és a cím) ellenére nem alázatos, könyörgő tónusban: „azon lehet akkor megmérnetek”. Az önvád és a mérgek, a kín és a magány mind-mind mentségül *kell*, hogy szolgáljon a beszélő megmérettetésénél.

A legfigyelemreméltóbb azonban mégis csak a lelkiismeret-furdalás teljes hiánya. A versbéli én valójában nem is bűnei alól kér feloldozást, hanem a negatív megítélés egyértelműségét nem képes elviselni: „De a komor szemet el nem bírom”. A „számomra csak a kétes a vigasz” sort minden bizonnyal lehet úgy értelmezni, hogy az irgalom előzze meg a bűn megállapítását. Nem az elkövetett vét-

1. A „hold” és a „holt” szavak hangzásából adódó szemantikai közelségre, illetve ennek Kosztolányi-féle megfogalmazására Kassai György hívta fel a figyelmemet. A halott-motívum „spektrális” jelenlétét ez is nyomatékosíthatja („mint hold” [*holt*]). Ld. még: Kosztolányi Dezső: *Ábécé a fordításról és a fordításról*. In: K. D.: *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi, Bp., 1971. 515.

ség pontos megállapításáért, az érte kiszabott megfelelő mértékű vezeklés után kiérdemelt bűnbocsánatért könyörög. Azt kéri társaitól (nem pedig *testvéreitől*), hogy helyezkedjenek a közös *condition humaine* álláspontjára, amelynek az alapján a bűnös-létre adott egyetlen adekvát válasz az irgalom. Nagyon fontos, hogy nem szeretetet igényel és nem is azt sugallja, mint József Attila az általam hajdan elemzett versben, hogy maga teremti meg majd a világból hiányzó szeretetet vagy szerelmet. Amit ki akar zárni, az az értelem, vagyis a magabiztos erkölcsi megítélés metsző kegyetlensége. És ezen a ponton már-már vádolja a bíró szerepében felépőt: „holtomban új halálba taszítasz”, „nézd, fél a lelkem, mint hulló szírom”. A biztosnak vélt ítélet szinte egyenértékű a gyilkossággal.

A „megoldás” pedig a megcsaló-megszépítő emlékezet mint a legemberibb tulajdonság megjelenítése olyan vizuális metaforikában, amely mesterien keretezi a verset: „gyarló valómban meg ne lássatok, / ködként inogjon eltűnt társatok”. A jótékonyan takaró köd ugyanazt műveli, mint a felhőkön átosonó, a pocsolyákat ezüstté bővülő hold, s mint a kancsal emlékezés maga. Ha akarjuk, nevezhetjük ezt „részvétetikának”, vagy „esztétikai sztoicizmusnak”, mint például. Király István tette. A mi szempontunkból a lényeg az, hogy „az erkölcs hűvös, kék vásának” elutasítása ugyanúgy jellemzője Kosztolányi, mint József Attila világlátásának. Amikor az ifjabb költő arról értekezett a harmincas évek elején, hogy „minden ideges ember a felelősségnek, az erkölcsnek, a lelkiismeretnek, a lélek szigorú bírójának betege ma”, ugyanúgy viszontváddal illetve az erkölcsöt, mint Kosztolányi, csak éppen marxista terminológiával körítve. Lényeges különbség azonban kettejük között, hogy a *Hajnali részegség* költője bűnnek tartja a szeretetlenséget, de igazából nem hisz a szeretetben. Jeges hidegség árad a *Könyörgésből*, s szinte behaviourista látásmód: a legtöbb, amit embertársainktól elvárhatunk, hogy ne bántsanak minket, s a legnagyobb élmény, amit a földi lét adhat nekünk, ha hajlandóak vagyunk szépnek látni azt, amiről fogalmunk sem lehet, milyen is valójában. Az a gyanúm, hogy a későbbi korok irodalomtörténészei számára ez a giccsnek álcázott tragikus kiábrándultság volt túlságosan groteszk képlet ahhoz, hogy a vers mélyreható elemzésével próbálkozzanak.



# ŐRIZNI MAGUNKBAN AZ IDEGENT



## KRÚDY ÉS A BESZÉLŐ TEST

A testi lét, a testiség megjelenése az irodalomban divatos témának számít, nem csak nemzetközi viszonylatban, hanem jó másfél évtizede már nálunk is. Ez mindenképpen öröndetes dolog, hiszen a tradicionális irodalomelemző eljárások nem részesítették kitüntetett figyelemben ezt a szempontot, amely talán leginkább a „gender studies” elterjedésével párhuzamosan nyert polgárjogot az irodalomértelmezésben. (A filozófiában ez az érdeklődés, ha megszakítottan is, sokkalta régebbre nyúlik vissza.) Indokoltnak tartom azonban, hogy felhívjam a figyelmet az ebben a megközelítésben rejlő esetleges csapdákra.

Az első problémát magának e szempontnak az elnevezése okozhatja. Jobb kifejezés híján gyakorta beszélünk „a test irodalmi ábrázolásáról”. Ez a megfogalmazás azonban már eleve magával hordoz egyfajta ideologikus meghatározottságot. Ugyanis úgy mutatja fel a test irodalmi megjelenítését, mintha egy pusztán tartalmi elem, tematikus mozzanat lenne a többi között, amelyhez mintegy kívülről, leírólágh lehet viszonyulni. Ide kapcsolódik egy olyan, széles körben elterjedt meggyőződés, mely szerint a testiség a hagyományait tekintve prűd magyar irodalomban hosszú időszakokon át „tabutéma” lett volna. Azok a kommentátorok, akik ezt az álláspontot képviselik, nagyjából azt sugallják, hogy a test természetes „önkifejezését” az irodalmi nyelvben meghonosodott normák és elvárások, stilisztikai konvenciók és retorikai tradíciók úgymond „elfojtották”. Joggal kérdezhetnénk persze, hogy mit is kell értenünk a test „önkifejezése” alatt, hiszen ez a megfogalmazás azt sugallja, mintha a testhez mindig és eleve tartoznék valamiféle természetes nyelv, magyarul: hogy a test tudna beszélni, ha hagynák. (A „testnyelv” kifejezést általában szemiotikailag vagy szemiológiailag tökéletesen átgondolatlanul alkalmazzák, és korántsem csak nálunk.) De ugyanilyen könnyedséggel szokás kijelenteni ennek az ellenkezőjét is, vagyis azt, hogy a test „néma”.

Találtam olyan álláspontot is az elmúlt évek vitáiból, mely szerint a test „az egyedi és az általános határmezsgyéjén” helyezkedik el (mi nem? kérdezhetnénk). Egy másik értelmező „közös emberi alapként” kezelné a testet, amelyet „végtelen reflexívnek és szókimondónak” tart. Ez utóbbi fordulatban a megismerés az igazán figyelemreméltó, vagyis az, hogy eszerint a test gondolkodik (hiszen reflektál önmagára és a világra), másrészt nem csupán beszél, hanem kifejezetten „szókimondó” is, bár nem igazán tudhatjuk, hogy mihez képest az. Nem kevésbé rejtélyes persze a „közös emberi alap” kifejezés sem, ha csak nem azt a banalitást értjük ez alatt, hogy minden embernek van teste. A közös mivolt hangsúlyozása azonban veszélyes lehet, ugyanis arra is utalhat, hogy ezen a mindenki számára azonos szinten olyan nyelvhasználatra lehetünk, amely lényegében mindig és minden esetben ugyanazt mondja. A test irodalmi megjelenésmódjainak beláthatatlan sokfélesége azonban olyan tapasztalat, amely éppen ennek az egyformaságnak a cáfolatául szolgálhat. Hiszen jelentés nélküli test, vagy test a jelentésnélküliség állapotában nem létezik: a test minden aspektusában imaginárius vagy szimbolikus jelentésekhez kötődik, s ezek nélkül a jelentések nélkül nincs is fenomenológiai realitása. Ettől az irodalom tudja magát a legkevésbé elvonatkoztatni; a test tehát nem szólalhat meg „önmagában” egy irodalmi műben, mivel „önmagában” vett (élő) test nincs is. A test minden irodalmi műben más mértékben és máshogyan „szólal meg”, s a „megszólalás” ez esetben természetesen metaforikusan értendő. Nem „maga a test” beszél, hiszen magának a testnek nincs nyelve, hanem az éppen adott test-reprezentáció kapcsolódik bele előre nem látható módon az imaginárius és szimbolikus jelentések végtelen hálózatába, s így válik jelentővé.

A másik csapdahelyzet abban áll, hogy a testiséggel kapcsolatos vélt vagy valószínű tabuk lerombolását általában egyoldalúan a szexuális ábrázolására vonatkoztatják, noha aligha vitatná bárki is, hogy a test sokkalta nagyobb reprezentációs kört érint, mint a nemiség. Itt van mindjárt az emberi arc irodalmi megmutatkozásának problémája. Emmanuel Lévinas nagy hatású művei óta az arc filozófiai jelentőséget is nyert a XX. század második felének bölcseletében. De ha ettől a vonatkozástól eltekintünk is, joggal merül fel a kérdés, hogy irodalmi létmódja szempontjából az arcot a test részének tekintjük-e, vagy sem? Ezen a ponton kapcsolódna Krúdyhoz. Mostani hozzászólásom nem akar több lenni szerény javaslatnál arra vonatkozólag, hogy érdemes lenne tanulmányoznunk a testiség jelenlétének modalitásait ennek az írónak a műveiben. Ezt a szempontot az eddigi értelmezések ismereteim szerint jobbra elhanyagolták, vagy kizárólagosan a kulináris, vagyis az evéssel-ivással összefüggő motivika vagy írói eszköztár kommentálására korlátozták. Pedig a Krúdy-művek ilyen irányú vizsgálata talán arra is fényt



deríthetne, hogy a testiség „tabusítása”, amit hajlamosak vagyunk a múlt századi magyar irodalom egyik tehertételének tekinteni, nem is érvényesül olyan kizárólagos erővel, mint hihetnők. Azt gondolom, hogy Krúdynál igenis számtalanszor „megszólal” a test, de ez sokkal áttételesebben, finomabban és összetettebben történik annál, mint hogy rögtön felfigyelnénk rá. Az óriási Krúdy-életműből kiragadott két szövegrészről fogok tehát szólni, szükségképpen elnagyoltsággal, vagyis jelzésszerűen.

Az első a *Hét Bagoly* című regénynek az a jelenete, amikor Józsiás megtalálja korábbi szerelmét, az öngyilkos Leonórárt a hullaházban. Ennek a két oldalnyi szövegnek<sup>1</sup> az egyedülálló mivolta véleményem szerint abban áll, hogy a halott arc leírását, a magából a tárgyból adódó immobilitást és statikusságot egy folyamatosan elmozduló perspektívába állítja. Ez a perspektíva a szemlélő nézőpontja, amely elvileg csak Józsiásé lehetne; ezt azonban kétségesse teszi az a mozzanat, hogy csak a hosszú leírás legvégén, mintegy több lehetőség között tétovázva, *váratlanul* ismer rá halott szerelmére. „Majd hirtelen Leonóra tűnt fel előtte.” Aligha nevezhető valószínűnek, hogy ez a ráismerés az adott helyzetben nem azonnal következik be. Akkor viszont felmerül a lehetőség, mint Krúdynál nemegyszer, hogy a narrátor nem csupán az egyik szereplő nézőpontjából láttatja a jelenetet, hanem egy nem-identifikálható szemszögből is. A felismerés pillanatáig tehát a narrátor által biztosított vizuális perspektíva folyamatos, bár nagyon lassú elmozdulásban van, ami az olvasót arra kényszeríti, hogy egyre közelebből vegye szemügyre a halottat. A legérdekesebb az, hogy e közeledés során az arc egyes elemei jelenteni kezdenek („megszólalnak”), és menet közben változtatják is a jelentésüket.

Amikor a hullatároló, a „tepsi” előgurul, a benne fekvő nő „úgy tűnt fel, mint a varjú a havon”. Ez a hasonlat, amely viszonylag távol eső fekete foltként mutatja a látványt, fokról-fokra élesebbé és a részleteket pontosabban láttatóvá válik a leírás lassú, de jól érzékelhető dinamikájában. „Fekete volt, mint egy gyászjelentés, de *később* feltűntek rajta a szürke foltok, mintha megkoptak volna ruhái, megszürkült volna messziről sötét haja, fakóvá lett volna arca, amely *egy darabig* úgy világtott ki a homályból, mint egy csillag.” /Kiemelések tőlem. A. G./ Az írói bemutatás mintha az impresszionista festészet módszerével éppen ellentétes irányú utat járna be. Az impresszionista festmény akkor adja át magát a legjobban a formák néző általi felismerésének és azonosításának, ha megfelelő távolságból szemléljük; közelebb lépve a körvonalak feloldódnak, elmosódnak, az egyes ecsetnyomok elkezdenek külön életert élni. Krúdynál viszont a foltszerűségtől haladunk a

1. Krúdy Gyula: *Hét bagoly*. In: *Aranyidő*, Szépirodalmi, 1978. 451-453.

mind élesebben kirajzolódó részletek felé, de ezenközben a megvilágítás is változik; vagy mondhatnánk úgy is, hogy a néző – ez esetben az olvasó – szeme fokozatosan alkalmazkodik a fényviszonyok változásaihoz. Az arc részletei közül először a homlok tűnik fel, amely „egyenesen, nyíltan, szinte bűnbánat nélkül tündökölt a magasság felé”. Majd fontos szerepet kap az „egyenes, nemes metszésű” orr, amely „göggösnek, bátornak, sőt megvetőnek látszott”. „Határozottan, szinte diadalmasan emelkedett fel a fekvő nőnek az orra. Dacosság, elszántság, eltökélt sorsprogram jellemezte ezt az orrot, mintha emelkedettségével azt akarná kimondani, hogy semmit sem bánt meg, ami az életben vele történt...” És ezen a ponton az orr valóban megszólal. „Nem lehetett másképpen tenni – mondotta az orr. – De nem is akartam mást tenni – tette hozzá. – Ha bűnös vagyok, bűnhődjek; ha ártatlan vagyok, nyerjem el az ártatlanok jutalmát.”

Az arc egésze szintén beszél, de különös módon egészen mást mond, mint az orr. „De más mondott ez az arc, amelyet a villamoskörte előbb csak körvonalaiban mutatott, mint a holdat, amely a nappal párázatai mögött feltűnedezik a látóhatáron. Ez az arc, amely kijött az üregből, eleinte csak elmosódottnak, kifejezés nélkülinek látszott, mint a halottak arcai, amelyek már nem akarnak se örömet, se bánatot kifejezni.” Az orr kihívó egyértelműségének tehát ellentmond az egész arc közönye és hideg némasága – legalábbis egy rövid ideig, mert ismételten számolnunk kell a látási körülmények változásával. „Ilyen volt a fekete nő arca, amikor fehéredni kezdett odakünn, a villamoslámpa világosságában.” „Aztán közelebb jött az arc...” Figyeljük meg: a narrátor szerint nem a hullaház éjszakai látogatói lépnek közelebb a halotthoz, hanem a halott arc közeledik a virtuális szemlélőhöz. Ez az írói megoldás kísérteties hatást kelt, hiszen aktivitást kölcsönöz a halottnak, ami Krúdy világában, amelyet benépesítenek a holt lelkek, szinte megszokottnak mondható.

Ezúttal azonban a halott teste, pontosabban az arca szól hozzánk, most már közvetlen közről. Mondandója pedig ismét csak módosul: „gyermekes, sírós, gyengéd fájdalom látszott rajta, amint elmúlt a méltóságteljes távolság, és az arc beállott negyediknek az élők arcai közé: emberi lett ő is – amint talán a szfinx arcúlatá is megváltozik, ha közről nézzük őt”. Az arc egyes alkotórészei részben ezt az új jelentést támogatják; ilyen például a csodálkozva felfelé húzódó szemöldök, a sírósan lepittedő ajak, a halál suhintásától elsápadó fül, a kifehéredő halánték. Krúdy nem is volna Krúdy, ha nem szentelne külön figyelmet „az arc hajszálainak”, a szájszegletben meghúzódó kis, kékes női bajuszkának, amely egy csapásra megöregedett, vagyis elvesztette erotikus funkcióját. Az öngyilkos nő homlokának és az orrának azonban „nem volt már ideje megijedni, hiszen ők az elhatározás gyerme-

kei”. Látjuk (a szó szoros értelmében), hogy rendkívül komplex jelentérendszer-ről van szó. Ha Gadamer szerint lényegében az épületeket és a képeket is olvassuk, semmi meglepő nincs abban a kijelentésben, hogy Krúdy ebben a szövegrészletben elolvasztatja velünk a halott arc üzenetét. Józsiásnak először egy gyermekkori szentkép emléke villan az agyába, majd pedig a betegágya mellett elszenderedő édesanyjának a képe; s csak ezt követően ismeri fel Leonórát. Ez a mozzanat, mint említettem, lélektanilag nem igazán hiteles, de tartalmaz egy irodalmi szempontból is fontos írói megfigyelést. Nevezetesen a vizuális identifikáció preformált jellegét mutatja meg itt Krúdy, vagyis azt, hogy látásunk vizuális gondolkodásunk alapvetően a nem akaratlagos emlékezetben (a prousti *mémoire involontaire*-ben) elraktározott sémákra épül. Ezeket a sémákat kell eltakarítania az útból Józsiásnak (és az olvasónak), hogy megértse Leonóra halott arcának beszédét.

A másik részlet, amelyről nagyon röviden szólni szeretnék, a szülési jelenet az *Asszonyágok díjának* végéről. Nemrégiben egy konferencián tudományos előadás tárgya lehetett az a kérdés, hogy Krúdy *mizogin*, azaz nőgyűlölő volt-e, vagy sem. Nos, ez a néhány oldal biztosan a szülés egyik legdöbbenetesebb és legempatikusabb leírása a XX. századi magyar irodalomban. A gyermeke világrahozatalát rettenetesen megszenvedő, majd a csecsemővel való pillanatnyi találkozás után lelket kilehelő szegény lány, Natália esete lehetne akár olcsó, giccsesen szentimentális történet is. Ha csak a történetek vázát foglaljuk össze, akkor nem is több ennél. Ami poétikailag hihetetlen magasságokba emeli erről a laposan közhelyes szintről, az nem más, mint a vajúdnő által átélt kínok felzaklatóan költői leírása. Bizonyára megértik, ha ezt a passzust teljes egészében idézem. „Azóta ismerik a földön ezt a borzasztó fájdalmat (amelytől reggeltől reggelig hangos itt ez a szoba, amelyet a férfinemen levők nem is tudnának elviselni; angyalok kellene ezeknek a kínoknak a kiállításához, vagy legalábbis olyanok, akik bukásuk előtt valamikor angyalok voltak: nők. Ahány porcikája, csontocskája, idegecskéje van az asszonytestnek: az mind megmozdul, felébred és gyötrelmet okoz, midőn a halhatatlan földrengésnek ideje elkövetkezik, és a test belsejében végigszántanak a kínok csapatai. Ezek a kíncsapatok hol éles csőrű, beretvakörmű madarak, amelyek a test belsejében ideoda röpködnek, hol meg kardlábú vakondok, amelyek lassú, gyötrelmes munkával alagutat ásnak maguknak a legértékesebb zsákmányig, a szívig. Száguldanak az ércollú madarak, futkároznak a szájukban paraszat cipelő egerek, a föld alatti máglyatűzből kivetí magát a szalamander, hogy rokona, a baziliskus meglátogatására siessen, amely most készül a világra jönni. Ebben az órában minden nő azt hiszi, hogy borzasztó szörnyeteg van a testében, a kétfejű bornyú maga vagy a hatkezü...egy másvilági lény, amelynek velőig szúró tüskékkel van bevonva a háta,

a lába helyén uszonyok vannak, amelyekkel megkapaszkodik a tengerben, és ezért nem lehet őt a világra kényszeríteni, bár a hold kilencszer fordult, és kilencszer jött fel már a nap is... A doktorok így írják jelentéseikbe: «jó» fájások kezdődtek.” A szülési kínok után a haldoklás gyötrelmeinek leírása következik, amely azonban a narrátor szerint nem lehet fájdalommasabb, mint az a kínszenvedés, amit a szülés okoz. Ősi réteget érint itt Krúdy: gondoljunk csak arra például, hogy a Kósz szigeti Aszklépionba, a Hippokratész alapította szent gyógyító központba sem szülés előtt álló nő, sem pedig haldokló beteg nem kaphatott bebocsátást. Az életbe való belépést éppoly tisztátalannak tartották tehát, mint az élet elhagyását. Krúdyinál a szülést és a haldoklást az köti össze, hogy mindkettő a magány legszélsőségesebb formája. „Itt üvöltöznek, fogcsikorgatnak, ajkukon tájtéket vernek, homlokukon forró verejtékeznak, görcsökben fetrengenek a nők, és senki sem segíthet rajtuk, amint a haldoklóknak is egyedül kell útra kelni arra a messzi, sötét útra, amely előttük tátong.”<sup>1</sup> A „senki sem segíthet” egzisztenciális tapasztalatának két *határhelyzetéről* van szó, ahogy Jaspers nevezte, s mindkét magány a saját testben való elvesztettség, a paroxizmusig fokozódó test-érzékelés iszonyatával jár.

A testiség tapasztalatát azonban úgy írja le Krúdy, hogy az a lehető legtávolabb essék bármiféle naturalizmustól. Még azon a szinten sem említ konkrét testrészeket, ahogy a hullaházi jelenetben figyelmet szentelt az arc egyes részeinek. Áradó, Hieronymus Bosch látomásos képeire emlékeztető víziókban jeleníti meg a fájdalom hullámain, amelyek közvetlen képi szimbolikává alakítják a női test minden porcikájában más formában fellépő fájdalmat. Mondhatnánk azt is, hogy a narrátor vízióiról van szó, s hogy ezeknek az egymásba kapcsolódó fantasztikus képeknek éppen az a funkciójuk, hogy a test realitását, azaz hétköznapi és megszokott reprezentációját leváltsák, és bekapcsolják egy poétikai és egyúttal pikturális hagyományba. Magam inkább úgy fogalmaznék, hogy a fájdalom kimondhatatlanságát, a test néma kínjait szólaltatja meg az író ezekkel az eszközökkel. A gyermek születését jelző sírás, e „másvilági hang” egy csapásra meghozza az enyhületet a vajúdó nőnek. A pikturalitásra való tudatos törekvést jelzi a (talán) Botticelli *Vénusz születése* című képét idéző sor. „Az ultramarinkék tengeröbölben jáspis színű hajnalom a korálokkal díszített hajú Vénusz hangja volt ez, amint rózsaszínű kagylóban a világra jön. Egyszerre pihenést parancsolt a fűrészorrúnak, tüskéscsilagnak, a fűrófejűnek, a tengeri csikónak, amelyek eddig Natália belsejét tépték, marcangolták, fűrészelték, fúrták. A tengerfenék földindulása elmúlt. Helyükre térnek a feldúlt rétegek, halmok, völgyek. A tenger nyugodtan ragyog az égbolt

1. Krúdy Gyula: *Asszonyágok díja*. In: *Pesti nőrabló*. Szépirodalmi, 1978. 464.

színeiben.”<sup>1</sup> Meglehet, kicsit merész feltételezés Bosch és Botticelli képi világának tudatos felhasználását és szembeállítását tulajdonítani egy olyan írónak, aki valószínűleg nem sokat forgolódott Európa nagy képtáraiban. A Botticelli-képről bizonyosan láthatott reprodukciókat; talán éppen ennek köszönhető, hogy az általa megjelölt színek annyira eltérnek a festmény színeitől. Talán a fájdalomakat allegorizáló bestiárium lehetséges forrásait is fel lehetne tárni.

Számomra azonban ezúttal fontosabb az, hogy milyen következtetés vonható le az *Asszonyágok díja* e nevezetes részletének szükségképpen felületes vizsgálatából? Úgy foglalnám össze ezzel kapcsolatos benyomásaimat, hogy a test néha nagyon is „szóhoz jut” Krúdy műveiben; ám ez nem az úgynevezett „testábrázolás” módjára történik. A szó klasszikus értelmében vett részletező leírásokat viszonylag ritkán kapunk a szereplők külső megjelenéséről – ebben a tekintetben Krúdy meglehetősen konvencionális. A testi működések, vagy az intimnek minősülő testrészek leírásában sem hágja át az illendőség korabeli korlátait. Amikor azonban fontosnak tartja, gondoskodik arról, hogy a test beszéljen, ha nem is a kortárs magyar próza „tabudöntögető” eszközeire emlékeztető módon.

1. Krúdy, i. m. 488.

## AZ ELVÁGYÓDÁS HELYE

(FÜST MILÁN ARMÉNIÁJA)

Az „Arménia” nevű elképzelt ország Füst Milánnál először 1910-ben, az *Aggok a lakodalmon* egyik részletében tűnik fel, majd a következő évben, az *Őszi sötétség* ciklus egyik darabjának címeként. Talán szokatlannak látszódhat a gondolat, hogy egy lírikus által jóformán csak megemlített „lehetséges világ” mibenlétének és poétikai funkciójának próbáljunk utánajárni, ahelyett, hogy valamilyen prózai művet választanánk erre a célra. Meggyőződésem szerint azonban éppen Füst esetében nagyon is jogosult ez a törekvés. Ifjúkori költészetének lényege aligha lenne érthető a lélek elvágyódásának céljául szolgáló képzeletbeli, alternatív világ strukturális pozíciója nélkül. (Talán a későbbi lírájáé sem). A *Változtatnod nem lehet* költőjének ugyanis nem a konkrét társadalmi környezettel, a szubjektum történelmileg meghatározható lehetőségeivel, hanem általában véve az emberi léttel, a társadalmisággal mint létmóddal, a születés és a halál kényszerével van gondja alapvetően. Márpedig szinte magától értetődik, hogy egy olyan poétikai univerzumban, ahol a költő az egész világrend ellenében fogalmazza meg önmagát, fel kell sejlennie egy másik, virtuális vagy lehetséges, valaha ideális formában létezett, vagy utópikusan a jövőbe vetíthető ellen-világnak, amelyhez képest a számára a jelenben adottat elutasítja.

Hogy ez mindvégig mennyire konstans tényező marad Füst világában, arra nézvést talán elegendő egyetlen példát említenünk. A bölcs Hábi-Szádi történeteinek egyik fontos szereplője a „filozófus kézművesek” vitakörének elnöke, Szávy ibn Fejszál, aggastyán, a rézedények készítője. (A későbbiekben röviden ki fogok térni arra is, hogy miért kézművesek a filozófusok és filozófusok a kézművesek az idős Füstnél, s hogy ez a problematika hogyan kapcsolódik az első verseskötet világához.) Nos, az említett Szávy teszi fel azt a kérdést, amelyet már a huszonéves költő is feltehetett volna: „mi a főoka annak, miért érzi magát az emberi lélek idegennek a világon?” S ehhez még hozzáfűz egy másikat is: „hogyan lehetne elkép-

zelní azt az életet, amely egy feltételezett paradicsomban vár reánk?”<sup>1</sup> Anélkül, hogy ezúttal részletesen követnénk a derék muzulmán kézművesek eszmefuttatásait, elegendő arra emlékeztetnünk, hogy a test és a lélek meghaladhatatlan különbségéből eredő transzcendencia-vágyat a bölcs Szávy „a létezés iránti áhítatra” redukálja, aminek a *Káhel* nevet adja. Márpedig ez az áhítat kijár a képzelet által teremtett létnek is, sőt, csak azzal együtt lehet teljes. Ha Füst nem mondatja is ki hőseivel ebben a könyvében, érezhetően meg van győződve arról, hogy a lélek alapvető létformájához tartozik a mind újabb és újabb „lehetséges világok” megalkotása, amelyek távolról sem állnak harmonikus viszonyban az úgynevezett „való” világgal. Esztétikai tárgyú könyvnyi esszéjében (*Látomás és indulat a művészetben*) ezt így fogalmazta meg: „az ember képzeletével állandóan újjá teremti maga számára a világot, amelletts viszont el is rontja vele az életét természetszerűleg”; majd hozzáteszi: „világomat magam teremtem meg a magam számára”. Ezt a világteremtő *furort* pedig egyenesen az irodalom egyik hajtóerejének tartja; hiszen az író „múltjának szomorúsága hajtja, kergeti, viszont Isten tudja, hol végzi azután, micsoda idegen országokban s ujjongó tornyokon!”<sup>2</sup>

De térjünk vissza a tízes évek elején publikált művekhez. Az *Aggok a lakodalmon* Bohemundja és Kajetánja idegenek abban a birodalomban, amelynek nyomorék királya éppen a menyegzőjét kívánja ünnepelni. Az ő feladatuk a királyi pár köszöntése lenne; de már megérkezésükkor sötét gondolatok foglalkoztatják őket. Bármiféle ünneplés léha hazugságként tűnik fel számukra a földi léttel járó mérhetetlenül sok szenvedéshez képest, amelyekre semmiféle hit nem kínál gyógyírt. Bohemund ezt mondja: „S talán senki sincsen is ez átkos föld felett, /Ki meghallja e szörnyű szenvedések jajsavát.../(Mert meg kell vallanom, vallásos nem vagyok...)” Majd így folytatja: „És mégis: úgy-e csuda ez az élet, melyre ébredünk! / S ki tudja: egykor épp ilyen csudára ébredők, / Nem folytatjuk-e másuttak, tudatlan életünk...”<sup>3</sup> Ezt követően Kajetán beszél a királyhoz, imígyen: „Felség, Kajetán a nevem s ez itten társam, az agg Bohemund!... /.../ S mindketten Arméniából származánk, hol kopár, vörös hegyek /A tenger partjait szegélyezik s hol sötétebb egen / Másféle csillagok járása van. Király, hidd el szavam. / Ott sokkal több a csillag s mind sugárzóbb és kövér.../ S a távoli népnek sok szokása más: mind halkabb, szomorú”. (A költő által javított, újabb változatban ez szerepel: „a nép ott halkszavú és búskomoly”). S Kajetán így folytatja: „De mi vándor-

1. Füst Milán: *Ez mind én voltam egykor. Hábi-Szádi küzdelmeinek könyve*. Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977. 64.

2. Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben*. Magvető, 1963. 95-99.

3. Füst Milán: *Változtatnod nem lehet*. Athenaeum, 1914. 72.

rok sok országot bejárván céltalan / Most agg korunk egy új hazában halkán szálla ránk... / S gyermekkorunkét – ő ki tudja – igen messzi ország / Sosem láthatja már viszont elfáradt szemünk...” Első találkozásunk a csodálatos Arméniával tehát némileg zavarba ejtő. Megtudjuk, hogy ez az ország a tengerparton fekszik, amelyet kopár, vörös hegyek szegélyeznek; a látomás inkább riasztó, mint barátságos. Némileg ellensúlyozza ezt a benyomást a különösen sugárzó csillagokra tett utalás, amit viszont a halk, szomorú népre tett megjegyzés ellensúlyoz. A csillagok jelentősége nyilvánvaló: olyan képzeletbeli országról van szó, amelynek lakóit a természet nem kényezteti el, de a sugárzó, „kövér” csillagok révén valamilyen transzcendens életérzéssel lehet kapcsolatuk – merész és filológiaiilag megalapozhatatlan feltételezés, de talán gondolhatunk itt a létezés áhítatának, a „Káhelnek” évtizedekkel későbbi gondolatára. A létezés iránt érzett áhítat mindenesetre aligha azonos a boldogsággal, s még kevésbé a vidámsággal.

Nem kevésbé fontos tényező, hogy a két aggnak ifjúkorában el kellett hagynia szülőföldjét, amely ezáltal olyan távolságba került tőlük, mint az említett különösen sugárzó csillagok. Bohemund úgy tudja, hogy már a születésének időpontját is különös jelek kísérték. „Mikor születtem szép Arméniában, nyolcvankét év előtt / Rettentő tűzvész pusztított s a fékevesztett állatok / Örjögve száguldottak messzi hazám tájain...”<sup>1</sup> Majd egy sötét titokra is fény derül a tiszteletre méltó aggastyán múltjából: „Az élet ajándékát én ma elvetem! / Arméniában hatvan év előtt elhagytam kis fiam / És ő, ki tudja, merre van s hogyan foly élete!”<sup>2</sup> Végül is a drámai jelenetben Bohemund mégsem ezért lesz öngyilkos (nehezen is hivatkozhatna erre hatvan év után), hanem a királyné iránt érzett szánalma miatt fogja el az életundor: több szenvedés látványát nem akarja elviselni. Arménia tehát egyszerre jeleníti meg a távoli, elérhetetlen (időben és térben egyaránt elérhetetlen) országot, a megváltás nélküli transzcendenciával való különös kapcsolatot, valamint a múltban eltemetett ifjúkori traumák helyét.

A fiktív ország második előfordulása jóval ismertebb az imént említetttnél. Az *Őszi sötétség* ciklus minden bizonnyal a legismertebb és a legkedveltebb Füst-versek közé tartozik, s méltán, hiszen a maga nemében remekműről van szó. A ciklus második darabja viseli az *Arménia!* címet, így, felkiáltó jellel nyomatékosítva. Az első vers, a *Nyilas hava* azonban már megpendíti az otthontalan lélek elvágyódásának motívumát, bár ebben még egy másik, aligha valóságosabb tájék neveződik meg. „...Jaj nekem! Hogy Perzsiába megyek, avagy másüvé, messzi vidékre, / S reggel

1. i. m. 117.

2. i. m. 118.



elhagyom ezt a gonosz, kegyetlen várost, ahol annyit szenvedék: / Ilyet álmodtam e ködös, őszi éjszakán... De jaj halaványan, /Sírván jön élém lelkemnek alázata újból.../ S mint gyenge koró, amelyre leszállt az éjszaka baglya,/ gyenge a bánatos lélek és újból, újból lehanyatlik...” Jellemző, hogy az ifjúkori verseit szinte mániákusan átíró és korrigáló Füst ezt a szöveget nem módosította. Perzsia komoly vetélytársa lehetett volna Arméniának, hiszen a költőt ifjúkorától kezdve vonzotta a keleti világ, a keleti bölcsesség és hitvilág. (Nem is beszélve a perzsa birodalom és Nagy-Arménia ókori történelmének összefonódottságáról, amellyel Füst valószínűleg teljesen tisztában volt, talán Kanyurszky György, a kor neves orientalista-jától, aki gyerekkora óta ismert.) Ezúttal azonban Perzsia csak az egyik lehetőséget jelképezi, az „el innen, el” atmoszféráját sűríti magába, ahogyan majd a ciklus utolsó darabjának (átfogalmazott) címe mondja. Perzsiába vagy „másüvé”, nincs jelentősége: a lélek el akarja hagyni mérhetetlen szenvedéseinek helyét a gonosz, kegyetlen várost (melyről szintén nem tudjuk, hol kereshetnénk), ám nincs elegendő ereje hozzá. Ez utóbbi megfigyelést nem hangsúlyozhatjuk eléggé: Füst első kötetében egyetlen olyan utalás sem található, amelyből a szerző nemzetiségére, az őt körülvevő társadalmi formációra, vagy arra a történelmi időszakra következtethetnénk, amelyben ezek a versek megszülettek. Ilyenformán a „gonosz, kegyetlen város” ugyanannyira elvont és allegorikus értelmű megjelölés, mint Perzsia vagy Arménia. Bármilyen emberi közösségre vagy történelmi létállapatra vonatkozhat.

A ciklus második darabjának fontosságát az is mutatja, hogy két részt foglal magában. Zenei hasonlattal élve: a két vers akárha ugyanannak a témának lenne kétféle hangszerelésben előadott változata. Komplex poétikai elemzésre ezúttal nem lévén lehetőségünk, csak egy-két mozzanatot emelnék ki ennek illusztrálására. Az Arméniának nevezett országról ezúttal sem tudunk meg több konkrétumot (sőt kevesebbet), mint az aggodalom idézett szónoklataiból. Mindkét versben egy tengeri kikötőt látunk, még hozzá hajnalidőben; s ezen a ponton emlékeztetnünk kell arra, hogy a hajnalodás képe, amely újra meg újra visszatér Füst költészetében, többszörösen is megjelent már a ciklus első darabjában. (Emlékszünk: a lélek „csak ködös hajnalidőbe” derül, mikor rohanó, tengerzöld felhők úsznak át az égen”; a karcsú, égi leány csak ott jelenik meg, „hol gyors felhőt aranyoz szűz, hajnali fény”). A hajnal olyan titokzatos, ambivalens jelentéseket hordozó napszak Füstnél, amely kétségkívül a sötétség uralmának végét jelzi, ugyanakkor azonban az élet és a napfény együttes visszatérése ugyanolyan veszélyt hordozó és nyugtalanító lehet, mint az éjszaka. A hajnali fény elhalványítja a sötétben barátságosan lobogó tüzeket, s főleg megfoszt a sötétség által nyújtott melegségtől és oltalomtól.

„Lassan hajnalodik” – így kezdődik az Arménia első versszakának harmadik sora. A kikötőben munkához kezd a két izmos kovács, vagyis a nappal visszatért erős hang-effektusok kísérik. A hangsúly azonban a hajnalodás folyamatán van: kétszer is ismétlődik a „Sötét a tér még, de halkúl a tenger” kijelentés. A hullámok zajának halkulása jelzi a napfelkeltét: pontos megfigyelés, az éj sötétjében minden zajnak, így a hullámok csapkodásának is egészen más jelentősége van. Egy nagyon erős hatású kép következik: „S az égő forrásoknak vörös tüze sárgul”. Ez az egyetlen olyan mozzanat, amelynek esetleg konkrét referenciális értéket tulajdoníthatunk. Az égő források jelenthetik az égő olajkutakat is, így a képzeletbeli Arménia talán joggal lenne elhelyezhető a valóságos Örményország környékén. Ennek azonban nincs különösebb jelentősége. Annál inkább fontos elem viszont a háztetőn álló érckatona, amely az éj sötétjében egy csillagot figyelt, míg hajnalban a felkelő nappal kell szembenéznie. A hajnal nem bíztat semmi jóval; nem más történik ilyenkor, mint hogy „a derengő világnál sötét tömegeknek / borzasztó uralma kezdetét veszi”. Az érckatónának ugyanúgy állnia kell a sötétség, mint a napfény borzasztó uralmát.

A második rész dikciója radikálisan megváltozik. A négy, tíz-tizenkét szótagos sorból álló strófákat szeszélyesen váltakozó hosszabb, illetve rövidebb sorokból álló, sodró lendületű, a strófahatárokat megbontó szövegegységek követik. Az első részben nem volt megszólaló én, a második viszont teljes egészében az egyes szám első személyben megszólaló lélek belső dinamikájának rendelődik alá. Az első rész víziójának allegorikusságát itt mintegy feloldja a költő: „a bús alvó kikötő” nem más, mint „beteg, bús lelkem rokona”- mondja. A benne formát öltő képeket halk, halovány kísértetek népesítik be: a hajósok, a sárga tüzek, a fekete érckatona, a hegyektől párhuzamosan lezúduló két „átkozott patak” egyaránt a lélek belső tájainak kivetülései. Arménia a hajnalodás maga, ahogy már céloztunk rá; ám erről a hajnalról kiderül, hogy a sötétben élő lélek álma csupán. „Arménia! Lelkem bölcsője, beteg vagyok én s szörnyűket álmodom” – panaszolja egy hang; a bölcső-metafora ezúttal aligha valamilyen származásra vagy eredetre utal, mint inkább egy elringató, lágy és barátságos közegre, egyfajta anyai princípiumra. „S a bántott lélek menekül s vidékeid vánkósára lehajtja fejét, / S míg kék, világos egeden megülnek fekete felhők, / hol nincs fény, csak keskeny sárga tüzek, – álmatlan szegény szeme lecsukódik, / s elalszik a homályban.” Az ént és az Arméniaként megnevezett befogadóan biztonságos közeget tehát áthidalhatatlan szakadék választja el egymástól. A menekülés nem valóságos lehetőség, hanem a képzelet egyszerre önáltató és ironikusan megjelenített illúziója. A lélek jajongása mintegy önmaga paródiájává válik, miközben maga a fájdalom és az idegenség érzése intenzív és egyértelmű.

Az *Őszi sötétség* ciklus az első kötet „Epodoszok” című fejezetének első darabja; ezt a műfajt Horatius honosította meg a görög *iambosz* latin változataként, s tudjuk, hogy nem idegen tőle a gúnyoros-ironizáló hangnem. Füst ehhez a hagyományhoz csatlakozik, legalábbis az elnevezést és a hangnemet tekintve, miközben persze teljesen egyéni formájúvá alakítja a verset. Az elvágódás teljes erővel szólal meg nála, ugyanakkor legalább ennyire erősen támaszkodik a groteszk és ironikus motívumok adta lehetőségekre. Közismertek a ciklus groteszk képei; a leghíresebbek az eredetileg Kosztolányi Dezsőnek ajánlott *A részeg kalmár* banyái, démonai és középkorias szcenírozása. Az *Egy bánatos kísértet panaszaiban* ez parodisztikus középkorisság válik egyértelművé; ez a miliő ad otthont azután a kézművesek, mesteremberek, szőlőművelők sokaságának a későbbi művekben. Ha Arméniát az elvágódás helyének neveztük, ugyanilyen sohasem volt-sohasem lesz világnak tekinthetjük ezt az elnagyolt ecsetvonásokkal felvázolt középkorisságot, amelyben a *techné* birtokosai, vagyis a kézművesek egyúttal művészek, vagy legalábbis bölcselők is. (Ezt az elképzelt késő-középkori világot a kortársak közül egyébként Lukács írja le nagyon szépen Storm-esszéjében, *A lélek és a formák* című kötetben.) A középkori kézműves-lét megidézése többek között arra szolgál, hogy párhuzamba állítsa a versek egyik fontos motívumával, a művészi tökélyre való törekvéssel. Ám itt is azt kell kiemelnünk, hogy a tökély keresése éppen a megvalósíthatatlanság jegyében jelenítődik meg, s ennek a megvalósíthatatlanságnak az okát megint csak a művészet és a társadalom kibékíthetetlen viszonyában, vagy tágabb értelemben az emberi lét alapvető paradoxijában jelöli meg.

A ciklus hatodik része (*El innen, el...*) eredetileg az *Egy beteg lélek búcsúja* címet kapta; mint láttuk, logikusan, hiszen az *Arménia!* éppen ennek a beteg léleknek adott szót. Az újabb változat ebben az esetben mégis szerencsésebbnek tekinthető, hiszen még inkább kihangsúlyozza az elvágódás céljának fiktív, areferenciális mivoltát. Szemben a ciklus többi darabjával, ezt a verset a költő alaposan átírta. Megtartotta a végtelen tenger képét, s a fölötte szabadon csapongó lélek vízióját, de az 1934-es változatban beiktatott egy olyan mozzanatot, amely két évtizeddel korábban valószínűleg elképzelhetetlen lett volna: a „Leróttad tartozásodat...” kezdetű sorra gondolok. 1911-ben még így szólítja meg a világgá szökő lelket: „Szegény! Ha még égnek sebeid: fürdesz e tűzben, / És lengesz e tűznek pirosuló szárnyai közt.../ És ott maradj éjszaka... / S várj, amíg a végtelenbe virrad...” A későbbi változatban a léleknek feladata van az északi pásztorok tűzénél: „Éleszd lángjaik/ pirosuló szárnyait / S illesd szemök, hogy álmuk jó legyen...” És a lezárás a „végső pirkadatot” ígéri a léleknek, vagyis a végleges eltűnést és feloszlást a világmindenségben, szemben az ifjúkori verzió esetleg újrakezdést is ígérő határtalanságával. Nem tu-

dom megállni, hogy ne idézzem fel Ungaretti 1917-ben született világhíres versét (*Mattina*), amely így hangzik: „M’illumino d’immenso” – azaz, Rónay György fordításában: „Végtelenséggel hajnalodom”. Füst Milán verse évekkel korábban jelent meg, s nyilvánvalóan túlírotnak tűnik Ungaretti káprázatosan merész tömörségéhez képest (mi ne tűnne annak a kortárs európai lírában?), de a hajnalodás, a végtelen, a halál és az újjászületés élményének összekapcsolása döbbenetesen hasonló. Az elvágódás helye egy *atoposz*, vagyis „nem-hely”. A vágy mintegy véletlenszerűen ragad magához földrajzi neveket, kormotívumokat, műfaji attribútumokat, míg végül megtalálja végső /nem/ célját: a végtelent s az ahhoz tartozó ősi költői képet: a hajnalodását.

## A HIÁNYZÓ KÖZÉP

### KOSZTOLÁNYI TÁRSADALOM-VÍZIÓJA AZ „ÜNNEPI KÖRKÉP” CÍMŰ VERSBEN

Az 1934-es keltezésű *Ünnepi körkép – tanulmány a tömegről* Kosztolányi hátrahagyott versei között található, és aligha tartozik a költő legjelentősebb művei közé. Miért gondolom mégis, hogy komolyabb figyelmet és alaposabb elemzést érdemel? Mindenekelőtt azért, mert érzésem szerint kibontható belőle Kosztolányi társadalomképének, a korabeli Magyarországról alkotott elképzeléseinek néhány alapvető vonása. Ez a társadalomkép, vagy inkább vízió azért is különösen érdekes, mert sajátosan lírai módon nyilatkozik meg, távol minden didaxistól vagy a lírától idegen idegen okoskodástól. (Ami természetesen nem azt jelenti, hogy esztétikailag mindig, vagy akár csak többnyire is a legmagasabb szintet érné el.) Egy évvel később, vagyis 1935 augusztusában jelent meg *A középosztályról* című Kosztolányi-cikk; úgy hiszem, hogy vers és a kis esszé kölcsönösen megvilágíthatják egymást, ezért a későbbiekben megpróbálkozom az egybevetésükkel.

Először azonban vegyük szemügyre a választott vers központi beszédhelyzetét, amelyet már a cím és az alcím is meghatároz. A megszólaló „körképet”, tehát panorámát ígér nekünk, amely egyfajta „tanulmány” (talán a vizuális értelemben vett vázlat) lesz a tömegről, méghozzá egy ünnepi napon. A Révai lexikon szerint akkor kapunk „természetes” panorámát, ha például „hegycsúcson állva, körülfordulunk és így az egész tájék egymásután vonul el szemünk előtt. Ha most ezt a hengerfelületet, melyre a tájék mintegy reá van vetítve, egy helyen elmetszve képzeljük és egy síkban kiterítjük, P.-képet kapunk”<sup>1</sup>. A körkép vagy panoráma tehát csak akkor nyeri el értelmét, ha feltételezzük a néző kiemelt pozícióját; hozzá kell tennünk, hogy ez a pozíció másokkal nem megosztható (ketten nem állhatnak ugyanarra a pontra), vagyis a körkép nézője mindig magányos. „Nézd ezt a népet. / Nézd ezt a lassú, fényes és kanyargó, / bús, szélesen hömpölygő ünnepet, / mikor

1. Révai Nagy Lexikona, XV. kötet, Révai Testvérek Irodalmi Intézet RT, 1922. 152.

megért a nyár, akár a dinnye, / s a sárga hőség cukrosan ragad már. / Nézd ezt a népet.”<sup>1</sup> Talán önmegszólító versről van szó, talán a vers olvasójának címzett felszólításként kell értenünk a háromszor ismétlődő „nézd” igét. A kérdés nem dönthető el, hiszen egyes szám első személyben nem szólal meg az alany, s csupán a vers zárlatában vált át többes szám első személybe. Az, akivel együtt, vagy inkább *akinek a szemével* nézzük az ünnepi áradatot, gyakorlatilag inkognitóban marad. Mindössze annyit tudhatunk meg róla teljes bizonyossággal, hogy ő is magyar, ő is ehhez a nemzeti – most tudatosan tegyük idézőjelbe – „közösséghez” tartozik. Ezt az ötödik rész utolsó két sora bizonyítja: „Ő, múlt és jövő. Ő, te régi kedvünk. / Ő, régi-régi fájdalunk, anyánk.” Azaz mintha a beszélő a befejezésben elhagyná privilegiált nézőpontját, hogy maga is belépjen a „mi” közegébe. De semmiféle információt nem kapunk ennek a sajátos nézőpontnak és a hozzá tartozó élethelyzetnek a mibenlétéről. Ki az, aki önmagához vagy hozzánk fordulva a tömeg szemlélésére int, a háromszoros ismétléssel mintegy erkölcsi kötelességgé téve azt? Ki az, aki mindenkit lát, ő maga ellenben nyilvánvalóan láthatatlan? Miféle Gügész gyűrűje az, amelynek kiváltságos pozícióját köszönheti?

Ezekre a kérdésekre az öt részből álló költeményben nincs válasz; a középosztályról szóló cikk alapján azonban megkockáztathatunk egy hipotézist a későbbiekben. Most még térjünk vissza a vers felütésére. A szóban forgó ünnep nagy valószínűséggel Szent István napja, augusztus huszadika, „mikor megért a nyár, akár a dinnye, / s a sárga hőség cukrosan ragad már”. A sorban foglalt hasonlat, illetve metaforikus szerkezet fájdalmasan ironikus felhanggal látja el az ünnep hangulatát, amit egyébként már előlegezett némiképp a körmenetet idéző kép, s a hozzá kapcsolt jelző: „bús, szélesen hömpölygő”. A beszélő, aki elénk tárja a lassan vonuló nép körképét, kívülről képes látni az ünneplőket és az ünnep vizuális kellékeit egyaránt. A második részben szomorú, részvétteljes melankóliával szemléli az „illedelmes, tisztességtudó / s örömtelen” parasztokat, a „délceg, szikár legényeket”, a „símára fésült tanyai leányokat”, a földre görnyedező, „magukba zárt”, szinte térdeplő asszonyokat, aki kezükben szent olvasóval bandukolnak – „már ezer éve”. Az ezredéves magyar múlt képét a korban teljes természetességgel jelenítik meg a parasztság képviselői; „a falu s vidék” többi jellemző figurája, a jegyző, a kasznár és a tanító csak utánuk következhet. Ám mindőjüket összefogja „a bánat, áhítat meg a szegénység, / mely félreülve egy-egy utcapadra / némán ebédel otthoni papírból”.

Az ünnep által megkövetelt áhítat szerves egységbe olvad a bánattal és az alle-

1. A verset a következő kiadásból idézem: *Kosztolányi Dezső összegyűjtött versei*. Sajtó alá rendezte Vargha Balázs. Szépirodalmi, 1962.

gorikussá távolított szegénységgel, vagyis megint csak megerősíti a vers elején folbukkanó „bús” jelzõt. Tudjuk, hogy ez a szó a tízes évektõl az úgynevezett „nyugatosság” egyik emblematisztus eleme volt, magánál Kosztolányinál is igen sokszor elõfordul (ezen a ponton nyilvánvalóan mindenkinek a „bús pesti nép” jelzõs szerkezete jut eszébe). Hangsúlyos elõfordulása ebben a versben mégis jelentéshordozó, hiszen radikálisan ellentponozza az obligát ünnepi vidámságot. Mindazonáltal érdeemes megfigyelnünk, hogy reflektált bánatról van szó; ezt úgy értem, hogy a szomorú együttérzés csak a megfigyelõ nézõpontjából árad letisztultan. Maguk a résztvevõk, a harmadik részben felskiccelt ünneplõk ezt aligha érzik. Nem érzi a sánta leány, az értelmes arccal, lázasan figyelõ rõt hajú fiúcska, vagy az izgattott hölgy az ócska ékszereivel. Aligha érzi a szemölcsös arcú, kedves öregúr, de még a „hervatag és álmódó kisasszony” is azért jött el, mint az apró leánykák és a kisdíákok: mind „látni-látni vágnak”. A nép szomjas és éhes, és látni akar – valamit, amit általában nem láthat, s ami nincs megnevezve a versben. Az embereknek szükségük van az ünnepre, s az se baj, ha végül is nem látnak semmit, akár a nyolcvanõt kilós Mariska néni, akit a többiek hasztalan emelnek fel, hogy végre megpillanthasson valamit. Így is lesz mirõl beszélni „a hosszú, téli estéken, Derecskén”. Az ünnepi izgalom tehát adott, ilyen értelemben az ünneplõ nép egyáltalán nem „bús”. Arany János kifejezésével élve, a „képmutogató”, a beszélõ alany minõsíti végtelenül szomorúnak az elébe táruló látványt. Kosztolányi versének születésével majdnem egy idõben Heidegger elválasztotta a parasztasszony számára való parasztcipõt a Van Gogh által lefestett cipõtõl, mondván, hogy csak az utóbbiból árad egy egész életforma sorsszerűsége, a föld és a világ sajátos kapcsolata. Hasonlóképpen, Kosztolányi versében kétféle ünnep van: a „népnek való” ünnep és a rejtélyes megfigyelõ számára feltárulkozó ünnep mint látvány.

Azt hihetnõk, hogy a „nép” a 19. század óta megszokott módon csak az alacsony néprétegeket, vagy legfeljebb az alsó középosztályt jelenti ebben a versben is. A negyedik részben azonban megjelenik az uralkodó elit is, igaz, a kisemberek nézõpontjából. „Ott messze-messze vannak a nagyok, / a fõurak, tündõkletes süveg-  
gel, / tollakkal, ékkel, napkeleti díszben, / izzadva a bársonyban, a selyemben, / harangzúgás és rendõrök között.” A döntõ és nagyon erõtéljes képi effektusokkal megjelenített mozzanat egyértelmûen a mérhetetlen távolság a társadalom alsó és felsõ szintje között. A fõurak ruházata az ünnep giccses külsõségeit idézi, ama „cukrosan ragadó” jelleget, amely az egész esemény hangulatára érvényes. Ha most – visszalépve a versben – felidézzük a „szántóvetõ parasztok” megjelenését, akik „kimosdva, tisztán, ünnepi ruhában, / gyolcs ingben, pörge, fekete kalapban, / fehér túrót fehér kendõben hozva” vonulnak fel, rögtön érzékeljük a megjelení-

tésben mutatkozó különbséget. Ebben a látványban semmilyen groteszk vagy komikus elem sincs, még olyan leheletnyi sem, mint a selyemben-bársonyban izzadó főurakra tett célzás. A vers e negyedik részére a vizualitás mellett a sűrű hanghatások a jellemzőek: halljuk a lovak patájának csattogását a kövezeten, a harsonák rivallását, a dobpergést, és a szakaszt záró kép jóvoltából az „elnyilalt” (sic!) „hatalmas gépkocsi” hangját is hallani véljük. Ez utóbbi jeleníti meg igazán az ünnep szociális aspektusát: a gépkocsiban ülő személy ugyanis nem látható. „Ki volt ez, ki volt ez? Mint az álom, eltűnt.” Az ünnep egyszerre ad lehetőséget a „nép” számára a transzcendenciával és az uralkodó osztállyal való találkozásra. A távolság fokozatai egyben a láthatóság fokozatait jelentik, akárcsak a vallási szimbólumok esetében: ami a legmagasabb rendű, az nem látható. A „nem látni semmit”, „itt sem látni semmit” élménye az ünnep lényegi része.

A zárórész, az ötödik szakasz nagyot fordít az eddig kialakított struktúrán. Ekkor derül ki igazán, miféle erő rejlik a rejtélyes szemlélődő külső pozíciójában. Ő ugyanis képes arra, hogy lássa azt, amit sem az alatt, sem pedig a felül levők nem látnak. Úgy is mondhatnánk, hogy képes „egybe látni” az egymástól iszonyatos távolságban levő társadalmi rétegeket. „Mindnyájan együtt és külön-külön, / egymástól elrekesztve, s mégis együtt, / semmit se látnak, ámde nézik egymást, / egymásba néznek, s földerengenek, / amint haladnak, egyre csak haladnak, / ki tudja merre, s várnak, egyre várnak, ki tudja, mit talán a jobb jövőndőt, / mit megbűnhődtek már, múltjukkal együtt.” Az ünnep egybegyűjt és szétválaszt egyszerre, ez a funkciója. Ebben a gondolatban önmagában véve nincs semmiféle eredetiség. Ami különössé teszi ezt a szakaszt, az éppen a megfigyelő nézőpontja, és az „egyben látás” kísérlete. A *Himnusz*ra tett utalás arról tanúskodik, hogy ez utóbbit a magyarság „történelmi sorsa” felől próbálja megvalósítani a beszélő. (Ha az imént már hivatkoztunk Heideggerre és *A műalkotás eredete* elhíresült gondolatmenetére, alighanem joggal utalhatunk arra is, hogy a német filozófus ebben a művében a megtörténő igazság egyik megjelenésmódjaként egy adott nép „történelmi sorsának” beteljesülését, illetve e beteljesülés időbeli mozgását említi. Persze, ez a párhuzam csak az időbeli egybeesés miatt érdemes az említésre, hiszen Heidegger esztétikai előadásai csak két évtizeddel később jelentek meg könyv formájában.)

A föntiek és az alatt levők nézik, de nem látják egymást, míg a beszélő alany együtt látja őket, sőt azt is, amit nem látnak egymásban. Az „egymásba néznek, s földerengenek” sor azonban ennek a megállapításnak az alapján nehezen értelmezhető. A közös várakozásban, amely a jelek szerint nem más, mint maga a magyar sors, mintha mégiscsak lenne valami, ami a hierarchián áthatolva láthatóvá



teszi a társadalmat alkotó rétegeket egymás számára. Az „egymásba nézés” az egymás megértésének valamilyen csíraszerű állapotát látszik hordozni, hiszen a „derengés” már a Ballagi szótár szerint is egyszerre jelenti a fellegek oszlását, a hajnalodást, és valaminek az érthetővé válását. De hogy miben is állana ez az egymásba nézés, hogy mit is jelentene a megértés csírája, annak kifejezésére a vers beszélője nyilvánvalóan képtelen. A zárlat ezért vesz egyszerre melankolikus és zaklatott fordulatot: az utolsó három sor négy rövid mondatból áll. „Ó, távol élet, ismeretlen élet. / Ó, múlt és jövő. / Ó, te régi kedvünk. / Ó, régi- régi fájdalmunk, anyánk.” Mint említettem, a többes szám első személy használata jelentheti azt, hogy a magányos kívülálló, a mindent látó megfigyelő, úgymond, „visszahátrál a kórusba”, belép a nagy nemzeti sorsközösségbe. De értelmezhetjük úgy is, hogy ez a távoli, ismeretlen életre, a megbűnhődött jövőre való várakozás jelenti azt a közösséget, amely mégiscsak valamiféle kapcsolatot teremt a nagy szociális szétszakítottságban. A „régí kedvünk” kifejezés ebben a kontextusban szintén nagyon titokzatos. Szép Ernő jelentetett meg egy *Régi kedvünk* című verseskötetet 1919-ben; ő azonban elmagyarázta az előszóban, hogy a közreadott szövegek „az úgynevezett béke utolsó esztendeiből valók”. A háború azonban mindent megváltoztatott, fejtegette; az elesettek „elvittek magokkal minden cirádát, illúziót (*sic!*), hóbortos grimaszt és könnyelmű mosolyt, mindent, ami csak mulatságossá tudta tenni az ittlétet”.<sup>1</sup> Kosztolányinál nem lehet pontosan tudni, mi is lenne ez a „régí kedv”. Némiképp többet mondhatunk a „régí fájdalomról”. Talán a várakozás, az ősök hasztalan várakozásának emléke, ennek az emléknek a régi- régi fájdalma a „közös anyánk”. Ez derenghet föl az ünneplők tudattalanjában túl minden külsőségen és társadalmi szakadékon.

Az *Ünnepi körkép* felfogható egyfajta vágyódás megjelenítéseként valamilyen közös „lelkiség” iránt, amely összekötné az egymástól irdatlan távolságban élő társadalmi rétegeket. Ám nagyon tanulságos, hogy a lent és a fent világa között nem válik láthatóvá semmilyen köztes társadalmi csoport. Annak ellenére sem, hogy minden bizonnyal ezt a (legalábbis szellemiekben) „áthidaló” réteget képviseli a vers beszélője. Róla azonban semmit sem tudunk; úgy van jelen a versben, úgy lát egyszerre mindent, hogy létezésének nincs érzéki realitása. Szellemként tekint végig az ünneplő tömegen. Hogyan magyarázható ez a sajátosan ambivalens pozíció?

Ennek a kérdésnek a hipotetikus megválaszolására a vers szövegén belül maradva nincs lehetőség. Ha ellenben segítségül hívjuk *A középosztályról* című írást, sok minden érthetővé válhat. Ez az értelmezési eljárás természetesen tartalmaz egy ön-

1. Szép Ernő: *Régi kedvünk*. Pallas, 1919. 5. o. *Gyengéd figyelmeztető s alázatos ajánlás*.

kényes lépést: el kell fogadnunk azt a feltételezést, hogy az *Ünnepi körkép* beszélője középosztálybeli pozíciót foglal el, ami lényegében csak feltételezés. A cikk 1935 nyarán íródott a Cobden Szövetség *A középosztály és a vajúdo világ* című ankétjára adott válaszul. Kosztolányi már jó néhány válasz ismeretében fejtette ki álláspontját. Úgy vélte, hogy az előtte szólók vagy túl „ködös, igen tág díszletet” rajzoltak a feltételezett középosztály számára, vagy egyszerűen arra jutottak, hogy középosztály nincs is. A maga részéről csak érzéseket próbált megfogalmazni, amikor elmondta, hogy szerinte ki a középosztálybeli. „Az, aki nem tartozik sem a felsőbb osztályhoz (a főrangúakhoz), sem az alsóbb osztályokhoz (a parasztsághoz, a munkássághoz). Óriási tömeg ez, alakatlan, szervezetlen, jórészt öntudatlan is.”<sup>1</sup> A középosztálynak van szellemisége, ez „a hűbériség és a szabadelvűség különös, bölcséleti keverékéből táplálkozik”, ami bizonyos viselkedésmintákban csapódik le; osztálytudata azonban nincsen. A „középosztály veleje éppen az, hogy megfoghatatlan, elillanó és tétova”,<sup>2</sup> teszi hozzá; csak annyi biztos, hogy van. Ha meggondoljuk, ez a leírás jól jellemzi az *Ünnepi körkép* beszélőjének helyzetét és nézőpontját. A felsőbb és az alsóbb osztályok erőteljes és öntudatos létezményéhez képest (mert Kosztolányi szemmel láthatóan ilyennek tekinti a parasztokét vagy a városi munkásembereket is) a középosztályhoz tartozó nem érzi a saját kontúrait, nem tudja, hol vannak a határai. Vágyai túlrepítik reális társadalmi helyzetén, állandó bizonytalanságban van önmaga felől; képtelen egy közös cél érdekében, valamely szilárd alakzatba szerveződni; éppen ennek folytán esetleg jobban látja a stabilabb társadalmi osztályok helyzetét és gondolkodásmódját, mint ők maguk. Ebben az írásban Kosztolányi önmagát egyértelműen a középosztályhoz tartozóként határozza meg, mégpedig olyan indokok alapján, amelyek túlmutatnak az értelmi meggondolásokon. Hiába áll közelebb az értelméhez „a parasztság és a főrangú osztály egymáshoz igen hasonló, hűvös, okos, szólamtalan önzése, s a munkásság friss életkedve”, a középosztályhoz alapvetőbb szálak kötik. Ezen a ponton az elfogulatlanságot és a szabadelvűséget említi, mint olyan erényeket, amelyeket csak középosztálybeli pozícióból lehet igazán elsajátítani. Kosztolányi tudomásom szerint sohasem játszott prófétát, de ennek a cikknek a végén akaratlanul is tesz egy profetikus erejű kijelentést. Hogyan viselkedne a középosztály egy diktatórikus rendszerben? „Valószínű az is, hogy bármiféle parancsuralmi rabság csak egy részének felelne meg, a zöme az ilyen rendszerben az ízlése és az értelme nevében tovább duruzsolna, dohogna, mint névtelen és alig cselekvő, de azért mégis számot-

1. Kosztolányi Dezső: A középosztályról. = Sötét bújócska, Szépirodalmi, 1974. 423. o.

2. i. m. 424. o.

tevő ellenzék.”<sup>1</sup> Kell-e bizonygatni, hogy másfél évtizeddel később pontosan ez történt a magyar középosztállyal, ezzel az „ingatag létezővel”, kölcsönvéve Orbán Ottó Kosztolányi-versének fordulatát?

Összegzésként visszatérve az értelmezett vershez: az *Ünnepi körkép* beszélője éppen azért nem ölthet határozottabb körvonalakat, éppen azért nem kaphat egyértelműbb egzisztenciális ismérveket, mert a létező, de paradox módon mégis hiányzó társadalmi közép szerepét tölti be. Ha ez a hang egyes szám első személyben szólalna meg, és konkrét életviszonylatokat mutatna föl, aligha helyezkedhetne bele a mindent látó szem pozíciójába: maga is korlátozottá és korlátolttá válna. Ennek a pozicionális bizonytalanságnak az árát a szöveg poétikai síkon fizeti meg. A *Tanulmány a tömegről* így minden szemléletmódbeli érdekessége ellenére valóban csak lírai vázlat marad, egy tépelődő, gyötrődő, de elfogulatlanságra törekvő lélek önmagával és a világgal való küzdelmének lenyomata.

1. u. o. 426. o.

## AZ ANYAG ÉS A FORMÁK

(MEGJEGYZÉSEK RADNÓTI MIKLÓS ESZTÉTIKAI  
TÁJÉKOZÓDÁSÁRÓL)

Ha Radnóti Miklós tanulmányait, cikkeit, vagy éppen a naplóját olvassuk, az a benyomás erősödik meg bennünk, hogy szerzőjük nem volt elméleti ember. Nem, mintha nem érdekelték volna a filozófiai, esztétikai, vagy – az ő korában ebben az értelemben még nem nagyon használt szóval élve – poétikai kérdések. Ezeket azonban a legritkább esetben érintette önmagukért valóan; a műalkotás csodája nyűgözte le, ezt akarta mindenekelőtt megérteni. Tudatában volt annak, hogy az alkotás tárgyiassulás, képződmény és eleven történés egyszerre. A teória csak akkor jöhetett számításba nála, ha esélyt adott arra, hogy megközelíthetővé váljék a művészi képződmény felépítése, vagy egzisztenciális eseményként való működése. Kivételt legfeljebb a verstan képezett, amelyet irodalmár kortársai többségénél jóval fontosabbnak vélt; mindenesetre sokkal többre tartotta a versírás pusztán technikai dimenziójánál.

Rövid életének bizonyos szakaszaiban azonban mégiscsak érdeklődést mutatott az „elvontabb” esztétikai kérdések iránt. Kaffka Margitról szóló disszertációjának mintegy melléktermékeként született a *Jegyzetek a formáról és a világszemléletről* című cikke, amely – akárcsak maga a disszertáció – a fiatal Lukács György egyes műveinek hatását mutatja. (Elsősorban *A lélek és a formákét*, valamint az *Esztétikai kultúráét*.) Bármilyen elnagyoltak és néha naivan leegyszerűsítők a *Jegyzetek* fejtegetései, figyelemreméltó az a biztonság, amellyel Radnóti rátalál a hazai földön jóformán egyedülálló szellemi forrásra, ahonnan ilyesfajta elméleti ösztönzést meríthetett. Maga is érezte, hogy még számos tisztázni valója lenne ebben a kérdéskörben; erről egy 1941-ben, a Babits halála utáni napon írott naplójegyzete tanúskodik. (Az időpont nem véletlen, a halálhír hallatán szükségét érzi egyfajta számvetésnek.) „Tudományos tervek? A forma és a világnézet problémájáról szeretnék hosszabb értekezést írni. Néhány hozzáférhetetlen könyv és nyugalom kellene

hozzá...<sup>1</sup> Még csak találgatni sem tudjuk, milyen könyvekre gondolt, s hogy az óhajtott nyugalom megeléke esetén merre vitte volna esztétikai érdeklődése. Ferencz Győző mindenesetre meggyőzően érvel amellett, hogy a Kaffka-könyvben olvasható fejtegetések a formakezelés és a világszemlélet viszonyáról bizonyos értelemben önmegértési gyakorlatnak foghatók fel. Radnóti útja Kaffka Margitéval ellentétes irányban, a szabad verstől a kötött formák felé haladt, afelé az „új szintézis felé”, amelyhez az értekezést záró megállapítása szerint Kaffka nem jutott el.<sup>2</sup> A felmerülő elméleti problémák tehát mindig szorosan tapadnak költészetének ön-reflexiójához, és minden jel arra mutat, hogy ez a későbbiek során sem változott volna lényegesen.

Mindennek ellenére persze nem volna lehetetlen mikrofilológiai munkával feltérképezni a Radnótit ért esztétikai és filozófiai hatásokat, különös tekintettel a Sík Sándor közvetítette elméleti impulzusokra. A magam részéről nem vállalkozom erre a feladatra. Jobban érdekel ugyanis a költő esztétikai tájékozódásának pusztán csak kikövetkeztethető, feltételezhető, filológiai adatokkal csak részben alátámasztható vetülete. Az alakulóban levő és tragikusan torzóban maradó ízlés halványan kirajzolódó szellemi hátszóruga. Ehhez a töprengéshez itt és most néhány naplóbejegyzést választok kiindulópontként.

Az 1934-ben induló jegyzetek egyik első, esztétikai problémára utaló kulcsszava a „formaválság”. Majd néhány gondolattal később már fölvetődik a forma és az anyag viszonya egy Petőfire való utalással. Az odavetett, elliptikus gondolatmenet lényege alighanem az, hogy Petőfi népszerűségét bizonyos értelemben a fiatalságából adódó „mesterségbeli és művészi tudásának” hiányosságai magyarázhatják. Ez lenne „Petőfi átkozott nagy titka?” – vívódik. A tudatos és tudós költőt talán azért szeretik kevesebben, mert az olvasó nem érezheti úgy, hogy ezt a verset akár ő is írhatta volna. Aki népszerűségre vágyik, annak tanácsos elrejtene azt, hogy érti a szakmát. „Suttyomban hozni a tudást, az anyag kezelésének művészetét?” – kérdezi ifjonti keserűséggel. Ezekben a megjegyzésekben számunkra nem az a fontos, hogy mennyire vehetők komolyan Petőfire vonatkozólag, vagy milyen mértékben fűtik őket a Babits kritikája által kiváltott indulatok. Sokkalta lényegesebb az, hogy Radnóti nagyon tudatosan kapcsolja össze saját „formaválságát” azzal a dilemmával, amit a személyes nyelvi anyag és az örökölt vagy elsajátított formavilág összhangba hozása jelent.

1. RADNÓTI Miklós, *Napló*, Magvető, Budapest, 1989, 179.

2. FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2005, 295–297. o.

Ezt a dilemmát szólaltatja meg egy két nappal későbbi bejegyzés, amely már a zene és az irodalom kapcsolatának kérdéskörét is érinti. Radnóti egy Huxley-regényt olvas, amely *A végzet bábjátéka* címmel jelent meg magyarul (ma inkább az 1968-as *Pont és ellenpont* című fordítást forgatjuk). Az a kérdés izgatja, hogy a regényírás sikere mennyire következik az írói módszerből. Különösen megragadja az angol író „kép és zeneleírás technikája”. Hangsúlyozza, hogy a Philip Quarles nevű hős a regény kulcsa, mivel „mindent tud magáról”. A költő itt valószínűleg Quarles azon feljegyzéseire utal, amelyek a számára kíváncsatos regénytechnikai eljárásokról szólnak. A regény megzenésítése lenne ez, írja a műben Quarles, mégpedig „nem szimbolista eljárással, az értelmet alárendelve a hangzásnak”, hanem konstrukciós alapon. Beethoven B-dúr kvartettjének „hirtelen átmeneteit”, modulációit, variációs formáit említi példaként, amelyek „könnyen áttehetők regénybe”, mondja. „Csak megfelelő számú szereplő és párhuzamos, de ellenpontos cselekményszálak kellene hozzá. [...] Váltogasd a témákat. A modulációk és variációk érdekesebbek, de nehezebbek is. A regényíró úgy modulál, hogy megsokszorozza a helyzeteket és a jellemeket.” A regényíró, ha kívánja, az „isteni alkotók kiváltságával él”, úgy cserélgeti a síkokat és nézőpontokat, ahogy csak akarja, és egyáltalán nem kell tekintettel lennie azokra, akiknek ez nem tetszik.<sup>1</sup> Radnóti ezt – a korban nagyon is radikálisnak számító – felfogást szembesíti Ignotus véleményével. „Regény? A kérdés föltevése nem jogosult. Ignotus itt hibáz. Anyagszerűség? Nos, »formátlan műfajról« van szó.”<sup>2</sup> Az utóbbi jelzős szerkezetet talán azért teszi idézőjelbe, mert Huxley felfogásának megfelelően szabadnak tartja a modern regényíró, ám az általa kialakított szerkezetet nem egyszerűen amorfnak, hanem bizonyos értelemben a formátlanság formájának gondolja.

Felvetődik a kérdés, hogy az általa egyébként hálával és nagyrabecsüléssel kezelt Ignotus melyik írására utal itt Radnóti? Melczer Tibor, a *Napló* gondos jegyzetője bevallja, hogy a forrást nem találta meg, ezért egy két évvel későbbi Ignotus-cikkkel magyarázza a célzást.<sup>3</sup> Annyiban jogosan, hogy az 1936-os írásban a *Nyugat* hajdani főszerkesztője önironikusan megemlíti: már hosszú évek óta hirdeti a regényműfaj halálát, holott a regény azóta is szemmel láthatóan él és virul. Mindazonáltal leszögezi, hogy például Huxley vagy Proust nem egészen abban az értelemben regényíró, mint amilyenben, mondjuk, Zola még az volt. Nincs kizárva tehát, hogy Radnóti olvashatta valahol egy hasonló értelmű nyilatkozatát, és

1. Aldous HUXLEY, *Pont és ellenpont*, Fordította Látó Anna, Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest, 1968, 332.

2. RADNÓTI Miklós, *Napló*, I. m., 8.

3. RADNÓTI, I. m., 282.

azt tartotta túlságosan merevnek. Az anyagszerűség fontosságát viszont vele magával kapcsolatban is kiemelte Ignotus, mégpedig a számára oly fontos *Utóirat* című 1933-as cikkben. Azt írja itt, hogy a fiatal költő rátalált a saját, többretekű nyelvére, „melyből úgy vágja és vája ki a verset, mint a szobrász a szobrot a kőből vagy a keményfából, erei és csomói szerint formálva mondanivalóját”.<sup>1</sup> Nem tudhatjuk ellenben, hogy olvasta-e Radnóti a második *Neovojtina*-cikket, amelynek megjelenése idején mindössze tizenhét éves volt. Ignotus *Művészetek és lehetőségek* címmel arról értekezett 1926-ban, hogy a kötetlen forma nem formátlanság, hanem „csak egyszeri forma, nem előre rendelt s ezzel a kifejezést bizonyos fokig előre megszabó, hanem az eset szerint alakult s ezt ennek saját adalékaival kifejező”.<sup>2</sup> Az anyagszerűség, az anyag kínálta lehetőségek és az általa szabott korlátok tudatos figyelembevétele már ekkor is döntő fontosságú Ignotusnál, aki regisztrálja a műfajok határainak feloldódását is, például a mondat ritmusának benyomulását a zenébe. Ettől pedig nem esik nagyon távol Huxley gondolata a zeneileg megkomponált regényről. Radnóti egy lépéssel tovább megy: elveti a regényműfaj formai alapon való meghatározásának igényét, pontosan azért, mert szemmel láthatóan elfogadja a regényíró „isteni” mindenhatóságának elvét.

Az, hogy az anyaghoz való alkalmazkodás fontosságát éppen a zene és az irodalom összevetésével vagy egymásra vonatkoztatásával kapcsolatban említi Radnóti, egyáltalán nem tekinthető véletlennek. 1934. szeptember 14-én újabb zenei tárgyú megjegyzést olvashatunk a *Napló*-ban. „Miért szeretem Bachot: a mindenségre nyílik kilátás a kompozíció tudatos résein át. A haját fűjné a magasjáratú szél. De nincsen haja. Ilyen puha anyag nincsen e konstrukción. Gránitból van az egész és sima, kopasz.”<sup>3</sup> Ez a gyönyörű megfogalmazás alighanem kifejezi azt az anyag-forma viszonyt, amelyet a költő eszményinek tart ebben az időben. A végtelenre való nyitást, amely ugyanakkor a tudatos szerkezetalakítás révén valósul meg, a tökéletesen tiszta és éles kontúrokkal kirajzolódó konstrukciót, amelyben semmilyen ködös, elmosódott, „puha” vonás nincsen. A forma tisztaságának és a formán belüli végtelen szabadságnak az eszménye ez, amely egyúttal a tiszta értelem idealitásának a dicsőségét is hirdeti. Alighanem a szakirodalomban joggal említett „klasszicizáló” fordulat forrásvidékénél járunk. A zene azonban nem csak ebben az ideális tisztaságban jelenik meg a *Napló* lapjain. Az 1941. január 10-i bejegyzésben Radnóti egy hangversenyélményről számol be „Eddig ravaszhosszú mosolygással mentem s csak nagyon ritkán hangversenyre – képzettársítani. Egy-két szám után

1. IGNOTUS *válogatott írásai*, Szépirodalmi, Budapest, 1969, 274.

2. IGNOTUS, *Művészetek és lehetőségek*. Nyugat, 1926/16., 244.

3. RADNÓTI Miklós, *Napló*, I. m., 15.

a »munka« megszűnt s csak azért nem hagytam ott a »tett helyét«, mert kényelmetlen lett volna s kicsit kíváncsi is voltam mindig.” Amikor egy ismerősének beszámol új érzéséről, az örömet fejezi ki, hogy végre „megérkezett a zenéhez”. Radnóti viszont megint csak a „csapdába esést” hangsúlyozza, Thomas Mannra, valószínűleg *A varázshegy* „Szép hangok özöne” című fejezetére hivatkozva. „Pedig meg kellene egyszer fogalmazni, hűvösebben és szigorúbban, mint Th. M., hogy igenis gyanús és megbízhatatlan az egész kapcsolat, ellenőrizhetetlen, csupán ösztöni, magasrendű s ugyanakkor aljas, igen, aljas! kiszolgálás, lejtőt varázsol az úgysisz menekülő értelemnek.”<sup>1</sup>

Az a gondolat, hogy a zene, és tágabb értelemben mindenfajta művészet által nyújtott gyönyör lehet erkölcsileg „gyanús”, több szálon is eljuthatott Radnótihoz. Jelen volt például annak a fiatal Lukácsnak a gondolkodásában, akinek a műveit a Kaffka-dolgozat megírása idején tanulmányozta. Emlékezhetünk rá, hogy az *Esztétikai kultúrában* „a lelki züllöttségnek, az alkotni és cselekedni tudás hiányának, a pillanatoknak való kiszolgáltatottságnak életprincípiumokká való emeléseként”<sup>2</sup> írta le a pusztá művészi élvezetet. Balázs Béla így számolt be erről a felfogásról a maga naplójában, közvetlenül az első világháború kitörése előtt: „Gyuri új nagy filozófiája: a messianizmus. A homogén világ, mint megváltási cél. A művészet a luciferi „jobbán csinálás”. A világ homogénná látása annak megvalósulási processzusa előtt. A művészet erkölcstelensége.”<sup>3</sup> Radnótinál is felbukkan ez a gondolat, például 1939 őszén, szintén egy világháború kitörése előtt, Krúdy „Vörös póstkocsiját” olvasva. „Erkölcstelenül megnyugtató epika” – írja. „Krúdy tanított meg újra hosszú idő után olvasó módjára olvasni. Nem véletlen, hogy az ember mikor nyúl egy könyvhöz, egy íróhoz. Eddig őszintén untatott.”<sup>4</sup> Az „olvasó módjára” való olvasás tehát az erkölcstelenséggel határos, hiszen nem hozzákapcsol a világhoz, hanem eloldoz tőle. Radnóti tehát azzal magyarázza hirtelen lelt örömet Krúdyban, hogy menekülne a világból (aznap délután egy első világháborús emlékmű láttán azon morfondírozik, hogy készíthetik-e már a következőt). Ahogy két évvel később megfogalmazta volna, Krúdy is „lejtőt varázsol az úgysisz menekülő értelemnek”.

Hans Castorp Schubert „hársfadalt” hallgatja a szanatórium gramofonján, s közben felötlik benne, hogy voltaképpen „tilos szeretnie a bűbajos dalt és annak

1. RADNÓTI Miklós, *Napló, I. m.*, 131–132.

2. LUKÁCS György, *Esztétikai kultúra* = Uő., *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Magvető, Budapest, 1977, 426.

3. BALÁZS Béla, *Napló 1903–1914*, Magvető, Budapest, 1982, 615.

4. RADNÓTI Miklós, *Napló, I. m.*, 64.



világát”, mert „a halál áll e bájos műremek mögött”. A szellemi vonzalom, amely ellenállhatatlanul árad ebből a zenéből, önmagában nem bűnös vagy beteges, magyarázza a regény narrátora. „Az életnek ezt a gyümölcsét a halál nemzette, és halállal terhes. A lélek csodája, talán a legfőbb csoda a lelkiismeret nélküli szépség színe előtt, és e szépség áldását viseli, ám a felelősen uralkodó életszeretet, a szerves életszeretet csak gyanakvással szemlélheti, nyomós okai vannak erre, és a lelkiismeret végső, megfellebbezhetetlen ítélete szerint önmagunk legyőzésével kell legyőznünk.”<sup>1</sup> Emlékszünk rá, hogy Radnóti 1934-ben lenyűgözték Huxley regényének zene-leírásai, különösen Beethoven *A-moll vonósnygyese* III. tételének leírása. Fel is jegyzi magának, hogy meg kellene hallgatnia valahol ezt a részletet, amely a *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* címet kapta a zeneszerzőtől. Nos, a Huxley-féle leírás teljes mértékben összecseng *A varázshegy* narrátorának érvelésével. A Spandrell nevű szereplő, aki halála előtt barátainak lejátszsa a gramofonon ezt a tételt, azt az állítását akarja meggyőzővé tenni számukra, hogy ez a zene Isten létének közvetlen bizonyítéka. A regény gyönyörű leíró részéből kiderül, hogy az első harminc lassú ütem valóban „felépítette a mennyországot”, de ez a szépség földöntúli, s a belőle sugárzó derű „Isten békéje”. Spandrell vitapartnere éppen ezt emeli ki. „Ez tényleg a mennyország, ez maga a lélek élete. Még sohasem találkoztam a szellem ilyen tökéletes elvonatkozásával a valóságtól. De miért törekedett erre az elvontságra? Miért nem érte be azzal, hogy ember legyen és ne elvont lélek?” Majd hozzáteszi, hogy „ez az átkozott, elvont lélek olyan, mint a rák, fölfalja a természetes, igazi emberi valóságot, terjed és egyre terjed az élet rovására”. Az öreg Beethoven tehát „a lélek absztrakt rákdagánatával” helyettesítette a valódi életet. Vagyis Huxley hőse ugyanúgy „a felelősen uralkodó életszeretet, a szerves életszeretet” nevében ítéli el a zene csodáját, mint Thomas Mann elbeszélője. A regény cselekményének utolsó fordulata is ezt a logikát támasztja alá: Spandrellt várakozásának megfelelően megölik, miközben a lemez még forog a gramofonon. De néhány oldallal korábban egy belső monológban lényegében ő is elismeri, hogy az esztétikum mint „istenbizonyíték” súlyosan problematikus. „A zene bizonyítja, hogy Isten létezik. De csak addig, míg a hegedűk szólnak. Mikor a vonók elhagyják a húrokat... Mi jön akkor? Szemét és ostobaság, könyörtelen aszály.”<sup>2</sup>

Ezeknek a bizonyítható hatásoknak az alapján joggal feltételezhetjük, hogy Radnóti esztétikai felfogása szintén ezek között a pólusok között ingadozott.

1. Thomas MANN: *A varázshegy*, Európa, Budapest, 1960, II. kötet, 447.

2. Aldous HUXLEY, *Pont és ellenpont, I. m.*, 479-482.

A művészet alapvető ambivalenciájának megszenvedett átéléséről tanúskodnak a naplófeljegyzések, vitathatatlanul mutatva, hogy a költő, ha nem teoretikus formában is, de kora legnagyobb európai szellemeinek szintjén gondolkodott ezekről a kérdésekről. Tudhatjuk azt is, hogy nem rendült meg a hite a nagy művek transzcendens bizonyosságában, amelyet a test pusztulása nem ingathat meg. 1940 végén egy József Attila-esten figyeli a közönséget, melynek reakciói arról tanúskodtak, írja, hogy „a versek átfordultak náluk is a halhatatlanságba. Külön akusztikát kaptak a halállal.” Felidézi, hogy egy korábbi előadásában pontosan erről beszélt: „a mű, amit a költő haláláig alkot, halálával hirtelen egész lesz, s a kompozíció, melyet éltében szinte testével takart, a test sírbahulltával válik láthatóvá, fényleni és nőni kezd... láthattuk a bámulatos metamorfózist, mikor egy folyton épülő mű teljesen készen átfordul az időtlen öröklétbe...”<sup>1</sup> Talán véletlen egybeesés, hogy ugyanazt a kifejezést használja, mint majd a negyedik *Razglednicában*: „átfordult a teste”. A költő teste a pusztulásba, a mű a halhatatlanságba „fordul át”. Radnóti hitt ebben a transzfigurációban: ennek a hitnek köszönhetjük a csodálatos utolsó verseket.

1. RADNÓTI Miklós: *Napló, I. m.*, 125–126.

## „AZ ÉN SZÍVEMBEN BOLDOGOK A TÁRGYAK”

NEMES NAGY ÁGNES TÁRGYIAS KÖLTÉSZETE

Nemes Nagy és az „objektív líra” viszonyáról már sokan, sokféleképpen írtak; maga a költőnő sem volt szűkszavú e tekintetben. Abban az értelemben szerette magát a tárgyias költészet képviselőjének látni, ahogy a fiatal Babitsot jellemezte *A hegyi költő* (Nemes Nagy, I., 2004; 191) című nagy esszéjében. Példaképének esetében kiemelte azt „a bizonyos mást-látó szemet”, s a költői kéznek azt a mozdulatát, „amely a lírai ént kiemelte a vers középpontjából, a romantika óta szokásos „én beszélek”-et „más énné, több énné, nem-énné tette, ilyen módon létrehozva a (majd leendő) objektív líra korai modelljét”. S hogy ez mennyire tudatos törekvés volt Babitsnál, annak bizonyosságául szívesen idézte a híres mondatot egy Juhász Gyulának írt fiataalkori levélből: „...eldobott objektivitás, jöjjön el a te országod. Eladnám elsőszülöttségi jogomat egy tál objektív lencséért.” (Idézi Nemes Nagy, i.m. 192) A tárgyias vagy objektív líraiság megjelölése persze nem arra vonatkozik elsősorban, hogy miképpen jelennek meg a tárgyak az ilyesfajta lírában. Bár ez a kérdés távolról sem tekinthető mellékesnek, nyilvánvalónak tűnik, hogy a tárgyiasság ebben az értelemben az én-képzet módosulására, én és nem-én jelentésének megváltozására vonatkozik a XX. századi költészet egy bizonyos vonulatában. Ha azt akarjuk szemügyre venni, hogy Nemes Nagy Ágnesnél milyen szerepet játszanak a tárgyak mint poétikai tényezők, mintegy meg kell fordítanunk a kérdésfelvetést. Nem az én és nem-én viszonya felől kellene indítanunk a vizsgálódást, hanem azt kellene feltárnunk, hogy a versekben megjelenő tárgyak létmódjai, e létmódok modalitásai miképpen utalnak a szubjektum-funkció működésére, hogyan kényszerítik ki annak módosulását? Erre a kérdésre persze csak alapos kutatás és rendszerező áttekintés eredményeinek birtokában lehetne kielégítő választ adni. Az itt rendelkezésre álló rövid terjedelemben meg kell elégednünk a probléma körvonalazásával, valamint azoknak a szövegrészeknek az értelmezésével, amelyekben a költőnő közvetlenül utalt a tárgyakhoz való viszonyának

sajátos, egyszerre esztétikai és filozófiai hátterére. De támaszkodhatunk arra is, amikor nyilvánvaló önironiával nyilatkozik saját „földhözragadságáról”, „fantáziahiányáról”, amelyet inkább játékosan, mint komolyan kapcsol össze nő-mivoltával, a női látásmóddal.

Hosszú ideje foglalkoztat az *Ekhnáton*-ciklus egyik rövidebb darabjának rejtélyessége. Ezt a rejtélyt talán úgy fogalmazhatnám meg, hogy igen letisztult és egyszerű költői eszközökkel megteremtett *homályról* van szó, miközben magából a versből a szó szoros értelmében árad a fény. Nyilvánvaló, hogy ezt a kis részletet (meg egy másikat, amelyet szintén idézni fogok) a ciklus egészének kontextusában kell olvasnunk; a feladat azonban ekkor sem válik könnyebbé. Az első idézet mindössze két sorból áll. „*Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak. / Az én szívemben boldogok a tárgyak.*” (*A tárgyak*) A másik is csak két sorral hosszabb: „*Mert fény van minden tárgy fölött. / A fák ragyognak, mint a sark-körök. / S jönnek sorban, derengő végtelen, / fény-sapkában a 92 elem, / mind homlokán hordozva mását – / hiszem a test feltámadását.*” Mindkét esetben az utolsó kijelentés hordozza a megfejtendő talányt. Hogyan kell értenünk, hogy a tárgyak, amelyeknek tömörszerű magába zártságát hihetetlen erővel hozza tudomásunkra az első sor, hirtelen emberi tulajdonságra tesznek szert, méghozzá olyasfélére, amely csak viszonyfogalomként értelmezhető? Hogyan képzelhetnénk el „boldognak” a tárgyat, amelyről a vers éppen azt állítja közvetve, hogy a heideggeri kő-lét definíciójának felel meg, vagyis semmiféle viszonyulással nem rendelkezik sem önmagához, sem pedig a környezetéhez, vagyis „weltlos”, világ-nélküli?

De hát nem is azt állítja a vers, hogy a tárgyak, az elképzelhető legnagyobb megvilágításban álló tömbök „érzik” saját boldogságukat, hanem inkább azt, hogy a beszélő szívében lakoznak úgy, *mintha* boldogok lennének. Tehát többszörös csavarról van szó, miközben a felületes olvasó talán csak annyit észlel e két sor jelentéséből, hogy valaki a tárgy-lét boldogságáról beszél minimalista eszközökkel, tulajdonképpen még a költői képig sem juttatva el a lírai diskurzust. Nincs szó költői képről, hiszen fogalmunk sincs, mit jelent ama „fent, fent”, miféle tömb-tárgyacról van szó, látja-e emberi szem ezeket a tárgyakat, és még sorolhatnám. Milyen boldogságról beszél hát a vers? Innen többféle út nyitható meg az értelmezés számára. Van először is egy tragikus létértelmezési lehetőségünk. Ekkor a tárgyak boldogságának metaforája (hiszen a teljesen önmagukra záródó tárgyakra vonatkoztatva a boldogság csak metafora lehet) szemben áll a *conditio humana* benső meghasonlottságával. Csak a tárgyak lehetnek teljesen és maradéktalanul azonosak önmagukkal, csak a tárgyaknak nincs *árnyoldaluk* (ez a folyamatosan és árnyék nélkül záporozó „déli fény” valódi jelentése). Délben semmi sem vet árnyékot, ugyanúgy,

ahogy a tökéletes tárgyiség sem ismeri a megosztottságot (gondoljunk itt az árnykép romantikus toposzára, Chamisso-ra vagy később Hofmannstahl-ra). De ha a reális tárgyi világ szintjén maradunk, a tárgyak árnyéka akkor is csak az őket kívülről szemlélő tekintet számára létezik, ha nem a kimerevített örök-dél pillanatában képzeljük el őket. Az önmagáról tudó lény, az ember számára azonban ez a fajta teljesség hozzáférhetetlen, elképzelhetetlen; az ember sohasem az, ami, és mindig az, ami nem, mondta Sartre az *être-pour-soi* létmódjáról, de idézhetnénk hasonló tételket az elmúlt két évszázad tucatnyi bölcslőjétől. Ha ezt az interpretációt választjuk, úgy tűnhet fel előttünk, mintha a vers az elérhetetlen boldogság romantikus toposzát variálná csupán. Nemes Nagy Ágnes azonban többet mond ennél az idézett sorban; a boldogság fogalmának sajátos belső ellentmondására világít rá. Hiszen „a tárgyak boldogsága” a tárgyak „szemszögéből” nézve nem értelmezhető (már ez a kifejezés is antropomorfizálás, hiszen a tárgyaknak ebben a felfogásban nincs tekintetük, nála ezúttal nem a „van a tárgyaknak könnyük” poétikai tradíciója a minta). De nem értelmezhető a tárgyak megfigyelője, az ember számára sem, hiszen az emberi létmód éppen a tárgyiséggel szemben határozható meg, s mint láttuk, ennek a létmódnak az eredendő meghasonlottsága, a teljes önmaga-lét lehetetlensége egyben a boldogság lehetetlensége is. Erre születik a vers költői megoldása: a boldogság a tárgyi lét és az emberi lét között, mintegy félúton, egy virtuális vagy inkább irreális helyen található: annak a szubjektumnak a *szívében*, aki így helyet biztosít a tárgyak *képtelen* boldogságának, s ezáltal létre is hozza azt. Mintha csak ezt mondaná: „azt hiszem, hogy a tárgyak boldogok lennének, ha képesek volnának érzelmekre – akkor viszont már nem lennének tárgyak; azt hiszem továbbá, hogy az ember akkor lenne képes a tökéletes boldogság megélésére, ha úgy tudna létezni, árnyék és belső megosztottság nélkül, mint a tárgyak: akkor viszont már nem lenne ember”. A kétféle lehetetlenség találkozása mintegy az „enyészponton” jelöli meg a boldogság ellentmondásos fogalmának a helyét.

Ugyanezen az értelmezési vázon azonban elhelyezhető egy nem-tragikus magyarázat is, amely véleményem szerint jobban illik az egész Ekhnáton-ciklus költői intenciójához. A napkorong-istent „feltaláló” fáraó (ez a költő szava) alakja egyébként különösen közel állt Nemes Nagyhoz: „Ezt a fáraót kedvelem. Mondhatnám: gyöngéd szálok fűznek hozzá” – írta, sajátos módon éppen abban az esszében, amely a személyes *tárgyairól* szól (Nemes Nagy, II. 2004; 23). Az általunk elemzett verset megelőző rész az *Ekhnáton az égben* címet viseli; a táj egy sziklás hegyoldal, igazából bánya, kőfejtő, amely nyilván azonos azzal, ahol a fáraó az isten megfagragasztására alkalmas *kemény* (a fáraóval azonosuló költő szavával élve, a saját testénél keményebb) kőtömböket kiválasztja. Az időpont: „Mindig. Örökre. Dél.” Így ért-

hetővé válik a „tömbök” és a déli fény jelentése, összeolvad az isten-feltalálás mozzanatával: mint tudjuk, a napisten kultuszának emelt új városban (Aton „fényhegye” volt a neve) két kijelölt kőtömb között kelt fel a nap. Ha tehát mindennek figyelembe vételével próbáljuk értelmezni a boldogságról szóló sort, párhuzamba kell állítanunk Ekhnáton figurájával, s e sokféleképpen értelmezett figura Nemes Nagy-féle értelmezésével, ahogy az a versből magából kibomlik. Anélkül, hogy a részletekbe hatolnánk, jogosnak látszik az a feltételezés, hogy a magyar költő számára a napimádó uralkodó elképesztő és már-már megmagyarázhatatlan vakmerősége volt a legvonzóbb. Az az eltökélt merészség, amellyel a sok istenben hívó Egyiptomot monoteista birodalommal próbálta tenni, s ahogy ennek a szándékának kijelölte a helyét és idejét, magyarul: megteremtett valamit, ami addig nem létezett, s ami nem lehetett életképes sem. De bukásával együtt is realitássá változtatta a nappal való azonosulás képtelen vágyát. A költői szubjektum, aki a szívében otthont ad a tárgyak képtelen boldogságának, valójában a boldogság időtlen és elpusztíthatatlan pillanatát teremti meg, egy paradox, de egyedül lehetséges boldogság-tapasztalatot közvetít. És ez a tapasztalat paradox mivoltában sem tragikus és lemondó. Az árnyéktalan déli napsütés megállított pillanatával rokon a ciklusnak egy másik, szintén kurzivált négysoros (a kurziválás a cikluson belül azokat a darabokat emeli ki, amelyekben a költő nem Ekhnátonként, hanem hangsúlyozottan a saját szerepében, tehát a huszadik századi magyar költő hangján szólal meg). „*Hogy a csak-jó se hal, se hús? / Én nem vagyok manicheus. / Az örök üdvösséget én / nem únnám.*” Az örök üdvösség szintén a megállított pillanat paradoxonán belül értelmezhető csak, hiszen a tiszta „jó” a rossz nélkül megfelel az árny nélküli fénynek éppúgy, mint a tárgyak öntudatlan boldogságának.

Nemes Nagy Ágnesnek 1980-ban angol nyelvű kötete jelent meg. Ehhez írott előszavának egyik belső címe ez volt: *Tárgyak*. Ebben a szövegrészben egyértelművé teszi, hogy az egyiptomi fáraó *mítoszára* volt költőileg szüksége, mégpedig azért, mivel a modern mítosz „életérzésünk egy modellje”. Vagyis, ha sikerül körüljárunk, hogy milyen életérzés-modellnek felel meg Ekhnáton alakja, akkor közelebb kerülhetünk a rejtélyesnek tűnő sorok értelmezési lehetőségeihez. Ezt olvashatjuk ebben az írásban: „Ha tehát az ember a világ egészéből fölvesz egy kavicsot, egy falevelet, egy eldobott T-dugót, környezete fontos vagy nem fontos részletét, megtörténhet, hogy ez a valami mikroadóvá válik a kezében, amely váratlan műsort sugároz. Sugározza a világot, amit ismerünk, és azt is belőle, amit nem ismerünk, ami az ismeret mögött van. Ez utóbbi sávot rosszul értjük, vagy nem értjük, nehezen is halljuk meg /.../ De a költészetben mégiscsak erről van szó, első- és utolsósorban erről /.../ A vers sugárzóképeségét ismert anyagai nem indokolják.” Majd így foly-

tatja: „Hozzám főképpen a tárgyak közvetítik ezt az ismeretlent, azért igyekszem én a tárgyakat közvetíteni az olvasónak.” „Könnyű volna tehát azt állítanom magamról, hogy úgynevezett objektív lírikus vagyok, olyan értelemben is, hogy a tárgyak vonzanak, és olyan értelemben is, hogy a lírai hang bizonyos tárgyilagossága vonz. /.../ „az a szenvedélyes feszültség vonz, aminek ezek a tárgyak az erőművei” (Nemes Nagy, i. m. II; 32). Tehát maga a költő is összekapcsolja az „objektív líra” fogalmát a tárgyiság kétféle jelentésével, amelyek önmagukban véve egyáltalán nem utalnának egymásra. Igen sok példát lehetne találni tárgyakban bővelkedő versekre, amelyek mindazonáltal egyáltalán nem a „tárgyas líra” eszménye nevében születtek. Nemes Nagy Ágnes líra-felfogása abban az értelemben is a Babitséra vezethető vissza, hogy a „hegyi költő” szintén hasonló rejtélynek tekintette a költőiség lényegét. Emlékezzünk csak arra, amit Adyval kapcsolatban jegyzett meg, nevezetesen, hogy Ady egyik versének „gyújtó hatása” egyáltalán nem következik a szavak és a mondatok tárgyi jelentéséből. A tárgyak Nemes Nagy szerint mintegy két világ határán helyezkednek el ontológiailag: a teljesen ismert és a teljesen ismeretlen világ határmegszgyéjén. Ha nem a költő vagy a művész pillantása vetül rájuk, akkor problémátlanul lefedik az előbbi, vagyis megfelelnek a jól ismert és ezért otthonos világnak. A költői pillantás hatására viszont elkezdik sugározni azt a bizonyos rádió-adást, amelynek a jeleit hol értjük, hol nem, mivel egy olyan tartományról adnak hírt, amelyre jobbra még nincs szavunk, ahol a dolgok megszokott neve nem önmagukat jelenti. Ebben a szituációban a költőnek nincs előnye versének befogadójával, az „egyszerű” olvasóval szemben. Semmilyen biztosíték nincs arra, hogy „az ismert anyagon túli” sugárzás mibenlétét jobban érti olvasójánál. „A tárgyak erőtere vigasztaló” – írta az idézett helyen Nemes Nagy, majd ezzel egészíti ki: „a névtelenek megtalálásában nekem főként a tárgyak segítenek”.

A költészet végső – hangsúlyozom, csak a végső – funkciója ezek szerint a „névtelenek” fellelése, új megnevezések létesítése, s ebben a mágikus relációban talán a megnevezés hozza létre azt, amire vonatkozik, vagyis a *tárgyát*. Vagy talán inkább úgy lehetne fogalmazni, hogy ebben hétköznapi szemléletmódunkhoz képest megfordított viszonyban *úgy tűnik fel előttünk*, mintha a megnevezés bűvölné világra a tárgyat. De az Ekhnáton-ciklus költője nem így fogalmaz, ami egyáltalán nem véletlen. Ha azt sugallná, hogy a költői én mintegy „elővarázsolja” a tárgyakból a még név nélküli jelentéseket, visszatérne a romantikus én-központú líraisághoz, a költői szubjektum mindenhatóságát valló extatikus felfogáshoz. A még nem nevesített nála tárgyak kisugárzása teszi érzékelhetővé, ami természetesen nem jelenti a költői pillantás jelentőségének és specifikumának a tagadását, ugyanakkor megvon tőle minden misztikus teremtő erőt. Nagyjából arra utal, hogy a tár-

gyi világ jóval többet „tud”, mint amit mi tudunk a tárgyi világról, s ez e nem-tudás kimeríthetetlen tartalékokkal szolgál az emberi megismerés és a költészet számára egyaránt.

Mindennek fényében talán közelebb férközhetünk *A tárgy fölött* című vers jelentéstartományához. „Mert fény van minden tárgy fölött” – hangzik az első sor kijelentése, és ezt már össze tudjuk kapcsolni azzal, amit az idézett előszóban a tárgyak kisugárzásáról mond. A 92 elemre való utalás nyilván a világ alapanyagát, vagyis a tárgyi lét legalapvetőbb és természeti állapotában tisztán és önmagában nem is létező formáját jelenti, azt a tárgyiságot, amelynek eleve nem is lehet emberi jelentése. Mégis mindegyik fölött ott van ama fény-sapka. Így vonulnak az elemek „mind magán hordozva mását”. A periódusos rendszer csoportosítási elvére, a visszatérő, ismétlődő tulajdonságokra is utalhat itt a vers, az elemek „homloka” pedig a külső atomhéj is lehet, hiszen tudjuk, hogy az elemek atomjaiban a legkülső héj sorszáma adja magának a periódusnak a számát. De mire vonatkozhat még az elemeknek ez a „mása”, amelyet mintegy magukon hordoznak, s ami „fénysapka formájában is hírt ad magáról? Az utolsó, egyben a legrejtélyesebb sor felől kísérletet tehetünk egyfajta értelmezésre. „A hiszem a test feltámadását”- kijelentés azért ér minket váratlanul, mert automatikusan a keresztyén hiszekegyhez kapcsoljuk, holott meggyőződéseim szerint Nemes Nagynál nem erről van szó. Inkább úgy mondhatnánk, hogy a szó szerinti egyezés a Hitvallással éppen a különbözőség érzékeltetését szolgálja. Tudjuk, Pál apostol a feltámadásról szólva különbséget tesz a földi, érzéki, anyagi test (*szarx*) és a lelki test (*szóma*) között, s csak ez utóbbinak a feltámadását állítja. Márpedig ez nem azonos az életünkben ismert, világi testünkkel. A költeményben az elemek „mása” annak a sugárzó, tehát emberi-történelmi tárgyi világnak a lehetősége, amely ezekből az elemekből összeáll; az elemekre-hullás és a világgá-összeállás egymásba kapcsolódásának hitét mondja ki a vers. A jelentés és név nélküli önmaga-lét „fénysapkája” nem más, mint ez a sugárzó potencialitás. A test, amely a periódusos rendszer elemeinek szintjére hullik szét, a tárgyi világ részeként újra bekerül a jelentéshordozó körforgásba: feltámad, de nem a korábbi földi formájában, és nem is az isteni kegyelem által megőrzött lényegiségként, ahogy Pál gondolta. Hozzájárul a tárgyak sugárzó erejéhez, fény lesz a tárgyak fölött. Visszaulva a korábbi kétsorosra: ezért lehetnek „boldogok a tárgyak” – de csak a költő szívében.

#### *A versek lelőhelye:*

NEMES NAGY Ágnes (1995): Összegyűjtött versei. Osiris-Századvég, Bp.

#### *Irodalom:*

NEMES NAGY Ágnes (2004): Az élők mértana. I-II. Osiris Kiadó, Bp.



## EGYSZERRE ÉLTÜNK

Kálmán C. Györgynek

Barthes 1977 januárjától ugyanezen év májusáig tartotta meg első kurzusát a Collège de France-ban *Comment vivre ensemble* (Hogyan élünk együtt) címmel. Ha meggondoljuk, hallatlan merészség kellett ahhoz, hogy kinyilvánítsa: egyetlen módszertani elvet fog követni, mégpedig a „nem-módszer” elvét. Vagyis a „fantazmáiról” fog beszélni fél éven át, egy bizonyos tárgykörben, de a vezérszavaktól gyakran eltávolodva, kitérőket téve, ha úgy tetszik: elkalandozva olyan irányokban, amelyeket még maga sem sejtett korábban. A kurzus középpontjában álló fantazmának nevet is ad Barthes, mégpedig az *idioritmia* kifejezést. Ez a műszo a saját leleménye, és azt az életmódot jelöli, amelyet egy viszonylag kis közösség egyedei folytatnak – vagy folytatnának abban az ideális szituációban, amely az említett fantazmának megfelelne. Életrajzírója, Marie Gil említi, hogy a téma még a Collège-korszakot megelőzően kezdte el foglalkoztatni Barthes-ot, mivel legközelebbi barátai közül többen is éltek együtt kisebb közösségeket alkotva. Arra volt tehát kíváncsi, hogy milyen átmeneti formák létezhetnek a párkapcsolat (duális forma), illetve a kollektívizmus (plurális forma) között. Lehetőség-e, hogy egy közösség tiszteletben tartsa azt, amit Nietzsche a „distanciák pátozának” nevezett, s ami a személyeket elválasztó távolságok közös nevezőre hozatalának apóriáját vagy paradoxonát jelentené. Vagyis lényegében időről-időre bizonyos szabályok szerint megszakított magányról lenne szó, az individuumok egyszerre izolált és egymással mégis összekapcsolt életformájáról. Egy olyan életformáról, amelyben mindenkinek megvan a saját ritmusa (erre utalna az idiosz és a rhüthmosz szavak összeillesztése), amelyet nem nyomna el a közösség felettes énként funkcionáló „központi” ritmusa. Nem véletlen, hogy a nietzschei fordulat idézésekor Barthes utópikus értéként megemlíti egy olyan szocializmus elképzelését, amely nem a nyájszerű kollektívizmust, hanem a „distanciák szocializmusát” valósítaná meg.

Annyit bizonyosnak vél, hogy az idioritmia fogalmát nem lehet egy hagyományos párkapcsolatra vonatkoztatni, már csak azért sem, írja, mert a duális kapcsolat a közös otthon terét is egyetlen középpont: a hálószoza köré szervezi. Az idioritmia valamiféle átmenet a negatív véglet (a teljes magány), és a pozitív véglet, a *coenobium* között (ez utóbbin a kora középkori (egyiptomi) keresztény remete-szerzeteseket érti, és emlékeztet az elnevezés görög gyökerére: „koinobitész” – közös életet élő). Mindenképpen érdekes megjegyezni, hogy a referencialitástól eltávolodó „szövegszerűség” egyik vezérfigurájaként számon tartott irodalomteoretikus azért veszi elő a regények példáját, mert szerinte a regények „makettek”, szimulációk, fiktív kísérletezés terepei egy modellel. Megállapítja, hogy az idioritmiának tiszta regényszerű megvalósulása nincs, viszont „majdnem minden regényben” vannak szétszórt töredékei. Barthes visszatérő irodalmi példái is beszédeseek. Thomas Mann *A varázshegy*, Goethe *Vonzások és választások*, Gide *La séquestrée de Poitiers*, Zola *Tisztes úriház*, Golding *A legyek ura* és Defoe *Robinson* című regényét emlegeti elsősorban.

A nagy kérdés természetesen mindig az, hogy miképpen jön létre egy csoport, vagy másként kifejezve: az egyedek miért alakítanak csoportot? Mi az oka vagy a célja a társulásnak? Keresztény gyülekezetek esetében ez a cél nyilvánvalóan a tökéletesedés; a „varázshegy” szanatóriumában tartózkodó betegek gyógyulni akarnak; Sade zárt tereiben a sajátosan értett *érosz* kapcsolja össze az urakat az áldozatokkal; másutt a vezértől való függőség, a csoport létét meghatározó támadás vagy menekülés a döntő. Barthes felteszi a kérdést, hogy elképzelhető-e télosz nélküli csoport? „Másként kifejezve: lehetséges-e az idioritmikus csoport?” Az idioritmia ugyanis ebben a vonatkozásban a hatalmi pozíciókat strukturáló télosz hiányát jelenti (vagyis *nem mindenféle* télosz hiányát). A szerző emlékeztet rá, hogy az anakorétizmus, vagyis a remeteség nem mindig és nem mindenhol jelentett teljes magányt. A remeték csoportokat is alkothattak, ám ezek a csoportosulások nem ismerték a „leader”, a vezető pozícióját, vagyis alkalmasak voltak egyfajta idioritmia megvalósítására, míg a cönobitizmus minden formája feltételezi a vezető funkcióját. Érdekes párhuzamot von, s egyben különbséget állapít meg a keresztény, illetve a keleti típusú karizmatikus szerveződésű közösségek között. Ez utóbbiak nem ismerik a *leader*, a főnök fogalmát; az ennek megfelelő pozíciót a modell, guru, a csoport egyik „régí” tagja tölti be – ez kompatibilis az idioritmiával, a modell ugyanis nem főnök. Projektív funkciója, karizmája, nem pedig gyakorlati értelemben vett hatalma van. Akár választás nélkül, akár választás útján kerül valaki ebbe a pozícióba, az egyhangúság mindig szavatolt. Biont, a szociálpszichológust idézve, „nehéz elfogadni egy olyan vezetőt, aki sem nem támad, sem nem véde-

kezik”, márpedig a guru ilyen – ezért nem lehet *leader*. Persze lehet próbálkozni azzal, hogy a vezér funkcióját valamilyen formában a közösségre ruházzák. Ezzel kapcsolatban a szexuális forradalomról író Wilhelm Reichet idéz Barthes, aki rávilágít, hogy ezeknek a kollektivisták kísérleteknek (minden „közgyűlésnek”) a fatális és nevetséges kimenetele a *kommiszió*. A közösség megbízásokat, vagyis hatalmat ad egyeseknek, s cserében megpróbálja elszámoltatni őket. Ha ezek a megbízások hosszú időre szólnak, félő, hogy kialakul a *kommiszárok* uralma, vagyis egy igazi, politikai értelemben vett hatalom. Ha viszont a (mondjuk, hetenkénti) rotáció módszerével próbálkoznak, annak rendetlenség, surlódások, konfliktusok lehetnek a következményei, vagyis a csoportkohéziót bomlasztó erők lépnek fel.

Barthes-ot különösképpen érdeklik az idioritmiaának esetleg otthont adni tudó terek, legyen szó a szerzetes cellájáról, Noé bárkájáról, vagy Verne rejtelmes szigetén a telepések által kialakított lakóhelyekről. A terület körülhatárolása azért rendkívül fontos, mert hozzátartozik a benne élők *identitásának* meghatározásához. A *clôture*, a körülhatárolt tér elsőszámú funkciója természetesen a védelmezés – Robinson esetében ez a delíriumig fajul, emlékeztet Barthes. Megkérdézhetnénk, hogyan kapcsolódik a magányos hajótörött figurája az idioritmia tematikájához? Egy bizonyos szinten könnyű a válasz, hiszen mindenki emlékszik arra, hogyan rekonstruálja Robinson azt a társadalmi közeget, amelyből kiszakadt, megteremtve a maga sajátos életrendjét, *timing*ját, rítusait. Barthes szerint a regény igazi bűvöletét éppen az így kialakított események nélküli mindennapiság adja; amikor történni kezdenek az események, ez a hatás megtörik. Valóban érdemes elgondolkozni a kérdésen, hogy miért nincs *klausztrófilia*, ha egyszer beszélünk klausztrófiáról? Alighanem joggal jegyzi meg, hogy az előbbi, legalábbis nyomokban, mindenki-ben megvan. S ha máshonnan nem, gyermekkorunkból emlékszünk a kis, rejtett zugra való vágyakozásra, amely csak a miénk, illetve ahová csak azt engedjük be, akit akarunk. Gide idézett művének női főszereplője, a hihetetlen mocskokban élő Mélanie-nak a példája nyomán pedig bizvást gondolhatunk Szabó Magda *Az ajtó* című regényének Emerenc nevű házvezetőnőjére. Emerencnek szintén van egy saját tere, ahová senki sem léphet be, s amelyet csak megtévesztéssel és lényegében erőszakkal, voltaképpen a házvezetőnő élete árán sikerül csak felszámolni. *Az ajtó* két főszereplője, Emerenc és az írónő közötti viszony pontosan az a „folie à deux”, a párban járó téboly, amelyet Barthes az idioritmia egyik szélsőséges (és eltorzult) eseteként vesz számba. Az előadások során ezen a ponton kezdődnek az említett „elkalandozások”, azok a metonimikus kitérők, amelyek csak a távoli, de nem jelentéktelen összefüggésben vannak a fő gondolatmenettel. Több irodalmi példát hoz annak illusztrálására, hogy a minket körülvevő hang-együttesekből a többiek

jelenlétére, sőt tevékenységére következtetünk, néha anélkül, hogy ezt tudatosítsanánk. Mi nyugodtan idézhetjük Kosztolányi versét: „Olykor egy-egy zajt hallasz künn az utcán. / Minden zajról tudod, hogy mit jelent. / Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes. Majdnem nyugodt. Egyszerre fűsőhajtasz, / A fal felé fordulsz. Megint elalszol.” (*Ha negyvenéves...*) Ami a magyar költő versét társíthatóvá teszi a francia esztéta gondolataihoz, az nemcsak az ismerős hangok szerepe a tér otthonosságának és a többiek tevékenységének azonosításakor, hanem az ágy, mint magának az otthonosságnak a jelképe is. Erre még visszatérek. A hallás persze lehet hallgatóság is, a többiek megfigyelésének és ellenőrzésének eszköze. Az idioritmia idillikus, utópikus auditív tere egy olyan közösséget feltételezne, mondja Barthes, ahol csak halljuk, de nem hallgatjuk /ki/ egymást: „elfojtás nélküli tér, ahol hallanának, de nem hallgatnának”. Az abszolút hangzó transzparancia helye lenne ez, ami másfelől magának a zenének a definíciója. „A zenében nem leskelődünk – és bizonyos értelemben nem hallgatunk.”

Az ágy jelentősége a proxemikai térről szóló előadásban jelenik meg újfent. A proxemika fogalmát illetően Hall nálunk is évtizedek óta ismert világhírű könyvére hivatkozik; de nem is a fogalmi újdonság adja előadásainak értékét, hanem az a hallatlanul finom elemzés, amelyben felvonultatja a különféle szociális miliőhöz tartozó enteriőrök proxemikai sajátosságait, s időről-időre rávilágít azok irodalmi szerepére. Az ágygal kapcsolatosan Ady híres verse juthat az eszünkbe: „Lefekszem. / Óh, ágyam, Óh ágyam, tavaly még, /Tavaly még más voltál./ Más voltál: álom-hely, / Álom-hely, erő-kut, /Erő-kut, csók-csárda, vidámság, /Vidámság. Mi lettél? / Mi lettél? Koporsó, /Koporsó. Naponként, / Naponként jobban zársz,/ Jobban zársz./ ledőlni, / Ledőlni rettegve, / Rettegve, fölkelni, / Fölkelni rettegve, / Rettegve kelek föl.” (*Az ágyam hívogat*) „Az, ágy, a proxémia lényege, valamiképpen a testhez tartozik; a test protézise, mintegy ötödik végtag; a pihenő test végtagja, szerve...” mondja Barthes, emlékeztetve Spinoza különös ragaszkodására egy ágyhoz. Felállít egy játékos, de nagyon is lehetséges tipológiát, megkülönböztetvén azokat, akiknek gazdag, multifunkcionális viszonyuk van az ágyukhoz, és akiknek nem fontos, hol alszanak, lévén számukra az ágy csak egy személytelen, tisztán használati tárgy. S párhuzamba állítja ezt azzal a felosztással, mely szerint vannak, akiknek szükségük van proxémiára, hogy dolgozni tudjanak, illetve vannak, akik mindenütt tudnak dolgozni, mert nincs szükségük a saját testük imaginárius kiterjesztésére a térben.

Az összegzésben visszatér az idioritmikus csoportok lehetőségének kérdéséhez. Fontos különbséget tesz a szabály, a regula, és a szabályzat (ahogy régies katonai nyelven mondták magyarul), a reglama között. A szabály: etikai (néha miszti-

kus) aktus, melynek célja az élet, a mindennapok transzparenszé, áttetszővé tétele. Alapvetően egy szokásrendre utal, tehát nem írott, szemben a szabályzattal, amely mindig írásos. Az idioritmia kiváltságos tere a szabály, és nem a szabályzat. Ebben áll az idioritmikus utópia lényege; ha barátok kis körére vonatkoztatjuk, hogyan lehet elképzelni egy olyan szabályt, ami nem vezet szabályzat kialakulásához? Ez utóbbi ugyanis már tiszta hatalmi viszonyt involvál, a társiasság hatalomban megnyilvánuló vetületét. A kritikai szellem éberén tartása éppen annak a tudomásul vételében állna, hogy minden szabályban ott van a szabályzat csírája, és hogy minden szokás a törvény álcázott formája. Mire való a nyíltan megvalósíthatatlan, vagy csak utópikus vagy irodalmi formában létrehozható idioritmikus közösségek makacs vizsgálata? Barthes a *Xéniteia* fejezetben adja meg a választ. A kis közösségek kialakítása mindig is a létezés idegenségének ellenében történt. A *xéniteia* idegenben tartózkodást jelent: száműzetést, (esetleg önkéntes) zarándoklatot; katonai értelemben: a zsoldos sorsát idegen országban. „(És ha valamennyiünket úgy lehetne meghatározni, mint zsoldosokat abban a világban, ahová helyeztettünk: fizetett szolgálatra, olyan különböző megbízások teljesítésére, amelyek nem a mi ügyeink, s ezen ügyek által szüntelenül olyan területekre küldve, ahol idegenek vagyunk?)” És a középkori szerzetesek esti zsolozsmájára, a kompletóriumra utalva hozzáteszi: „idegennek lenni – elkerülhetetlen, sőt kívánatos, kivéve, mikor leszáll az este”. S arra kéri a hallgatóságot, hogy képzeljék el azt a sötétséget, amely ilyenkor a kolostor lakóira borult.

Igen, a „vivre-ensemble”, az idioritmikus együttélés utópia, amely egy regényszerű fikciót igényelne, egy kontingens és anonim csoportra vonatkoztatva. Barthes véleménye szerint Platóntól Fourier-ig minden utópia szociális volt, vagyis a hatalom ideális megszervezésének kutatása. Az ő utópiája viszont az individuumok egymás közötti távolságának szabályozására vonatkozik. A távolságtartás azonban kifinomultság, tapintat, „délicatesse” kérdése, amely eleven életet biztosítana a kapcsolatoknak, miközben levenné a rájuk nehezedő súlyokat. Első kurzusa során, amelyet haláláig mindössze kettő követhetett még, Barthes a módszertelenség módszerét választotta. Mit jelent ez? Egész egyszerűen annyit, mondta hallgatóinak, hogy „az ember kiteszi magát annak, amivel útközben találkozik”. Lacani értelemben nem-fallikus viselkedés ez, hiszen nem az előre kitűzöttet, a meghatározott célt akarja megvalósítani, hanem helyet biztosít az *eseménynek*, annak, ami maga az előreláthatatlan. S hozzáteszi, hogy „az ideális kurzus az lenne, amikor a tanár (a beszélő) banálisabb volna, mint a hallgatói; amikor az, amit mond, nem jutna el addig, amit kívált a hallgatókból”. Ebben a vágyban összegződik a tanári pályája csúcstól elérő Barthes hitvallása.

## A BENNÜNK LAKOZÓ IDEGEN

*JULIA KRISTEVA: ÖNMAGA TÜKRÉBEN IDEGENKÉNT*

Furcsa felépítésű könyv. Az első rész – a bevezetés, ha úgy tetszik –, egy töredékes formában megírt esszé, melynek címe: „Toccata és fuga az idegennek”. Variációk az „idegen” témájára, rengeteg vallomásos elemmel (Kristeva majd fél évszázada él Franciaországban, de esze ágában sincs megfedkezni élete első szakaszáról, amelyet Bulgáriában töltött.) A munka további, mintegy kétharmadnyi részét egy szisztematikus történelmi áttekintés teszi ki, amely a görögöktől a felvilágosodásig tárgyalja az idegenhez való viszony társadalom- és eszmetörténeti változásait. Az utolsó nagyobb egység a legkülönösebb: ebben Kant „pacifista univerzalizmusától” lép tovább a nemzetállamiság, a nacionalizmus és a „néplék” (főleg német földön, a 19. században kialakult) eszmevilágán át... egészen Freudig. Tudjuk, Kristeva Lacan vezetésével folytatta pszichoanalitikai tanulmányait. Nem csoda hát, hogy osztja azoknak a véleményét, akik szerint a bécsi mester „kopernikuszi” fordulatot hajtott végre: az emberi bensőbe helyezte át az idegenség problematikájának súlypontját. A könyv záró lapjain pedig arról igyekszik mérleget készíteni, hogy mi következik mindebből, vagyis mit gondoljunk ma (igazság szerint az 1980-as évek végén, amikor a mű született) az „idegenhez” való viszonyunkról?

Kristeva tehát ekkor még nem reflektálhatott a Szovjetunió megszűnését követő társadalmi átalakulásokra, az új demokráciák létrejöttére, az elmúlt két évtized háborúira, amelyek döntő pontokon árnyalhatták volna a jelenről alkotott képét. Kiváló elméleti képességeire és finom történelmi érzékére jellemző, hogy huszonkét évvel a megjelenés után úgyszólván semmi hiányérzetünk sincs a könyv olvasása közben. Ez azt jelenti, hogy sikerült egy olyan teoretikus mátrixot felvázolnia, amely be tudja fogadni a később bekövetkezett történelmi események karakterisztikus értelmezéseit is. Ha elfogadjuk a megközelítésmódját, akkor kétségkívül rendelkezünk egyfajta mércével ahhoz, hogy előre- vagy visszalépésként értelmezzünk egy-egy eseményt, egy törvényhozási gesztust vagy egy politikai formáció

kialakulását. Kristeva ebben a tekintetben sohasem okoz csalódást: rendkívül kifinomult (egyések szerint néha túlzottan is szofisztikált) elemzései sűrűjében sohasem téveszti el az kezdetben választott irányt. Elvárja az elmélettől, hogy segítsen élni – azaz eligazodni a világban és önmagunkban. Szembenéz azzal a minden teoretikus elmét nyomasztó kérdéssel, hogy „mi értelme lehet annak, hogy a gondolkodás és a művészet archívumaiban kutassunk egy olyan válasz után, amely egy lényegében teljesen gyakorlati /.../ problémát hivatott megoldani”, vagyis – Franciaországban – a vendégmunkásokkal való együttélés és az idegenséggel összekapcsolt bűnözés problémáját? Elődeink próbálkozásai, nehézségei, akár zsákutcás megoldási kísérletei is többen jelentenek szerinte egy *történetnél*, amely már a múlté. Létrehoztak „egy olyan kulturális távolságot, melyet meg kell őriznünk és tovább kell vinnünk, egy távolságot, amelyből ha elindulunk, mérsékelhetjük és megváltoztathatjuk a megtagadás és a közömbösség elsődleges pózait, ugyanúgy, ahogy azokat a haszonelvű és önkényes döntéseket is, amelyek napjainkban szabályozzák az idegenek közötti kapcsolatokat”. S figyelmeztet rá, hogy olyan világ felé tartunk, amelyben lassanként mindannyian idegenné válunk (a szónak távolról sem csupán pejoratív értelmében); a látszólagos egységesülés égisze alatt az egymáshoz viszonyított idegenségek „soha nem látott léptékű” keveredése zajlik.

A „toccata és fuga” legfőbb gondolata ugyanaz, mint amelyre végül is az egész könyv kifut: „az idegen, a szokatlan bennünk lakozik”, vagyis nem más, mint „önazonosságunk rejtett arculata”. Az alapkérdés, amelyet a nyolcvanas évek végén fogalmaz meg, időtállóan bizonyult. Képesek lennénk-e kiközösítés nélkül, ugyanakkor mindannyian a magunk módján, de mégsem az egyenlőség eszméjére támaszkodva együtt élni? Képesek vagyunk-e „a másság új módozatainak” elfogadására? A modern, nyugati típusú társadalmak első számú válasza ma is a beolvasztás, az idegenség megszüntetése. Ez azonban egyre kevésbé elfogadható a modern individuum számára, aki különbözőségét „nem pusztán nemzeti és etikai szempontból kívánja megőrizni”, hanem annak lényegéhez, mint szubjektív és oszthatatlan adottsághoz ragaszkodik. Nem pusztán arról van szó többé, hogy az idegent be kell fogadnunk egy rendszerbe, amely őt „sikeresen” megszünteti, hanem idegenek együttéléséről, akiknek autonóm létezését mindannyian elismerjük. Kristeva szerint ezzel nem kevesebbet mondunk, mint hogy az idegenség nem rögzíthető, tárgyasítható probléma, hanem állandó mozgásban van; olyan játéktérre alkot, amelynek szabályai a visszatérő mozzanatok ellenére állandó változásban vannak. Mielőtt nekikezd a nagy történeti áttekintésnek, felmutatja az idegen-lét (gyaníthatóan szubjektív élményeken nyugvó) tapasztalatát, vagyis egyfajta „fönelméletet”. Mielőtt belép az „archívumba”, hogy bezárkózzék a könyvek és az

egyéb dokumentumok közé, érzékeltetni kívánja, hogy mire is keres magyarázatot voltaképpen.

Sokféle irányból közelít az idegenség „vécu”-jéhez, azaz megélt tapasztalatához. „Vajon léteznek-e boldog idegenek?” – hangzik a nyitó kérdés, talán meglepően sokak számára. Igen, válaszolja a szerző, ha el tudjuk képzelni az örök menekülésben megvalósuló végtelent, a „törékeny határvonal”, az „ideiglenes homeosztázis” boldogságát. Kristeva számba veszi, mi mindent veszített és veszít az idegen nap mint nap, hogy viszonyul „házigazdáihoz”, akik jó esetben leereszkedő jóindulattal viszonyulnak hozzá; miként látja meg korlátaikat, distancia-nélküliségüket önmagukkal szemben. Ebből merít erőt, büszke arra, hogy képes „viszonylagossá tenni és önmagát viszonylagosnak látni ott, ahol a többiek az egyértékűség megszokottságának vannak kiszolgáltatva”. Szenvedései is sokrétűek. Először is ott van az elvesztett haza, az ott hagyott „többiek” – az idegen gyakran csak „egy álmodozó, egy előkelő depressziós, aki a távolléttel hál”. Sokkal inkább feladatot jelent számára a saját szabadságának a mibenléte, mint annak, aki „otthon” tudja magát. Azután a nyelv problémája: Kristeva szerint az idegen mintegy két nyelv *között* létezik, ezért igazi eleme a csend. Úgy hordja magában egyre sorvadó anyanyelvét, mint egy „fogyatékos gyermeket”. Ugyanakkor az új nyelvben sajátos felszabadulást él át, sokkal merészebb, mint az anyanyelvén volt, vagy lett volna; de a választott nyelv továbbra is mesterséges marad számára, elválík testétől és szenvedélyeitől. „Ebben az értelemben az idegen nem tudja, mit beszél. Tudattalanja szabadon hagyja gondolatait...” A magyar olvasó valószínűleg kissé meghatottan gondol József Attilára, amikor „a szülők nélküli lét” tapasztalatáról olvas a filozófusnőnél. „Aki nem élte még át azt a vakmerő, szinte látomásszerű gondolatot, hogy szülők nélkül él – feladatoktól és kötelezettségektől mentesen –, az nem értheti az idegen tébolyát, melynek megszerzése örömmel tölti el (»A magam ura vagyok«), és amely magában hordja a haragos gyilkosságot (»Nincs többé apám, sem anyám, nincs Istenem, sem mesterem...«).” Az idegenség a pszichózis és a szomatikus betegségek táptalaja is lehet.

Kristeva szokása szerint óriási tudásanyagot mozgat meg ebben a viszonylag karcsú kötetben. Jó kétezer év civilizációtörténetét „futja át” a szó szoros értelmében, vagyis összefoglal és csak a végkövetkeztetéseit nyújtja át az olvasónak. Ebből következően szinte lehetetlen összefoglalni a mondanivalóját; ezért inkább csak kiemelni próbálhatjuk gondolatmenetének főbb csomópontjait. A görögökkel kezd, ami nem meglepő: az ókori tragédia idegenjeinek sorsán át törekszik megérteni az idegen helyét az ókori görög gondolkodásban. Aiszkhülosz *Oltalomkeresők* című művét elemzi hosszasan, így jut arra a következtetésre, hogy a korabeli görög



gondolkodás „csak akkor ítéli el az idegenséget, ha ez szembeszáll a közös mértékkel”. A proxenoszok, vagyis a város és az idegen között kapocsként működő, különös megbecsülést élvező személyek gondoskodtak arról, hogy a jövevények megfelelő bánásmódban részesüljenek; ám ez nem jelentett valódi befogadást, vagyis nem járhatott például a tulajdonlás jogával. A klasszikus korban a „görög” szó már nem annyira egy nemzetiség, mint inkább egyfajta műveltség megjelölésére szolgált. Ez azonban magával hozza a „barbárság” fogalmát is. A *metoikoszok*, vagyis a letelepedő idegenek sajátos szerződésre lépnek a városállammal: az idegen értékét az szabja meg, hogy mennyire hasznos az államnak – ennyiben Kristeva lát némi hasonlóságot azzal, ahogyan napjainkban Európa gazdagabbik fele reagál a nyugat felé tartó vándorlásra. A pragmatista politika már akkor is „szűk pórázon tartotta” az erkölcsiséget, mondja. Hamarosan megszületik az univerzalista kozmopolitizmus első formája, a sztoikus doktrína; ám szerzőnk kimutatja róla, hogy az egyenlőség álarca mögött az idegen új meghatározását hozza létre. Az egységes emberi közösséget azok alkotják, akik ismerik az erényt: a másik megkülönböztetése „az én apológiájába vész” ebben az erkölcsiségben.

Az Ószövetségből Ruth és Boáz történetét választja ki Kristeva, a kereszténység emblematikus alakjai közül pedig Szent Pált és Szent Ágostont. Pál a „világpolgáriságnak” egy sajátos változatát alkotja meg: ez is magarázza, hogy a paulinus egyház „úgy bukkan elő, mint az idegenek csoportosulása”. Ágostonnál pedig a *civitas peregrina* által megszerzett *caritas* fogalmát emeli ki az idegenség új tapasztalataként. A középkor vándorait megillető keresztény vendégszeretethez, amely a maga módján szintén egyfajta kozmopolitizmus, megvannak a maga határai. Magában hordozta a száműzetést, amely „elutasít minden tőle különböző hitvallást, és amely az Inkvizícióhoz vezetett”. Ezt keresztezi a földesúr joga a röghöz kötéshez, amely helyi politikai-gazdasági szükségleteknek megfelelően működik (vagyis dönt az idegenek kiutasításáról, vagy helyben marasztalásáról). Létrejön az *alibi natus*, vagyis a másik földesúr birtokán született, azt elhagyó személy problémája. Ezt csak a francia forradalom törli el, ám mivel a többi európai állam nem hoz hasonló törvényeket, az idegen különleges jogi helyzete csak a 19. században alakul át.

Kristeva természetesen külön fejezetben tárgyalja az emberi és polgári – az ő olvasatában emberi *vagy* polgári – jogok nyilatkozatát. Az állampolgárt és az embert elválasztó megkülönböztetés a forrása szerint mindazoknak a máig megoldhatatlan problémáknak, amelyek az idegenség kérdése körül támadnak. Egy bizonyos kultúra vagy nemzet jogainak megalapozása ugyanis azoknak a nem-állampolgároknak a megkülönböztetésére utal, akik nem élhetnek az adott csoporthoz tarto-

zók jogaival. Aki tehát nem állampolgár, az bizonyos értelemben nem is egészen ember. A szerző ezt minden indulat nélkül állapítja meg, mint a nemzetállamokat meghatározó logika velejáróját. Ebből a belátásból kiindulva egy nemzetállamból demokrácia ugyanúgy válhat, mint totalitárius hatalom. A döntő lépést a „magán-élet” szférájának a kialakulásában látja. Ez teszi lehetővé egy Montesquieu kozmopolitizmusát, amely voltaképpen az egységesített társadalom elutasítása, „amelynek helyére ezentúl egy összehangolt sokszínűség lép”. A filozófus, vagyis az idegen hasonmása a modern individuum részévé válik, az emberi bensőség ellentmondásosságának összetevőjévé, amelynek az első igazán radikális, világirodalmi rangú kifejeződése a *Rameau unokaöccse*. Innen azonban még hosszú út vezet a freudi formulatig, a tudattalan, illetve az *Unheimlichkeit* vagyis a háttorzongató otthontalanság vagy idegenség elfogadásáig. A szokatlannak vagy az idegennek a pszichikum részeként való elismerése, vagyis nem-patologikusként való elfogadása „az ember feltételezett egységének részévé tesz egy *alteritást*, vagyis egy egyszerre biológiai és szimbolikus másságot, amely így szerves részét képezi az *azonosnak*”. Kristeva azért tartja döntőnek Freud lépését, mert megmutatja, mihez kezdhetünk az idegen problémájával; megtanít minket arra, hogy magunkban fedezzük fel azt, ami „talán az egyetlen módja annak, hogy ne üldözzük kívülről”. Ilyen értelemben Freud váltja fel a sztoikus kozmopolitizmust és a vallásos univerzalista integrációt. Kimondja, hogy nem csak az „én”, de a „mi” sem képzelhető el teljes integráltsággként: megoldást kell találnunk arra, hogy az idegent ne akarjuk befogadás által megszüntetni, de ne is próbáljuk elüldözni vagy kizárni. A bolgár származású filozófusnő szerint a pszichoanalízis egy sajátos erkölctan, sőt politikai irány meghatározását is jelentheti: az összetartozást a tudattalanról való tudásunk alapozza meg. „A különös bennem lakozik, így mindannyian idegenek vagyunk. És ha idegen vagyok, akkor nincsenek idegenek.” A munka zárófejezetében kitér arra is, hogy miképpen váltható át politikai konkrétumokká ez a szépen hangzó etikai és filozófiai irányjelzés. Jól tudja, hogy az európai egységesülés egy multinacionális (nem pedig nemzetek feletti) „ország” létrejöttét jelenti, amely rengeteg problémát hordoz, de számtalan érdek is szól mellette. Szemléletmód-váltásra van szükség, hangsúlyozza, amelynek révén mégiscsak valamilyen harmónia teremthető a sokrétűségben. Érdekes, hogy a kettős állampolgárság fogalmát veti fel, amelynek kulcskérdése a szavazati jog: ez utóbbit csak „kellő jogi garanciák mellett” biztosítaná az idegeneknek, azaz teljesíteniük kellene hozzá az állampolgárok jogi kötelezettségeit is. Bő húsz év elteltével talán túlzott optimizmusnak is láthatjuk azt az elképzelést, hogy a jogok és kötelezettségek egyensúlyának kidolgozása elegendő lenne egy „önellentmondásokkal teli közösség” egyensúlyának, a kölcsönös el-

fogadásnak a megteremtéséhez. De Kristeva ezt csak kiindulópontnak tartja; úgy véli, hogy maga a gyakorlat, a menet közben születő új problémák, az idegenség sohasem látott vagy képzelt új arcainak felbukkanása módosítja majd a megoldási javaslatokat is.

Csak örülhetünk annak, hogy ez a fontos könyv végre magyarul is olvasható. Az már kevésbé örömteli megállapítás, hogy a fordítás hemzseg a hibáktól, amelyek a szerkesztő felületességéről is árulkodnak. A szöveg néhol alig érthető a mondatdologi következetlenségek miatt. Másutt pedig az okozza a gondot, hogy a fordító figyelmetlen volt (így lesz Herderből „protestáns pásztor”), vagy nem vette a fáradságot, hogy visszakeresse egy-egy idézet már létező magyar variánsát (mint például a Saint-Simontól származó sorokat Réz Pál összehasonlíthatatlanul elegánsabb és pontosabb magyarításában). Az átültetés kétségtelenül nehéz munka lehetett; a fordítás azonban hálátlan mesterség: a hibák elterelik a figyelmet a jó megoldásokról is.

## ŐRIZNI MAGUNKBAN AZ IDEGENT

Semprun könyvét, *A nagy utazást* újraolvasni maga is utazás volt. Időutazás, ahogy mondani szokás, és ez különös párhuzamot hozott létre a regény időkonstrukciójával. Semprun műve ugyanis onnan indít, hogy magyarázatot keres arra: miért kellett várnia tizenhat évet, amíg képesnek érezte magát az írásra élete (és ahogyan később mondta, első halála) meghatározó történéseiről. Vagyis a buchenwaldi „utazásról” száztizenkilenced-magával együtt, egy lezárt marhahagóban. (Már az is meggondolkodtató, hogy utazásnak nevezi az elhurcoltatást: ezzel még akkor is beemeli a történetet az irodalmi hagyományba, ha az ironikus jelentésárnyalatot lehetetlen leválasztani a szóról.) Ezt a négy napot elbeszélni annyira, mint visszafelé újra megtenni az utat, írja, és kifejezi a kétségeit arról, hogy lehetséges-e ez egyáltalán. „Odakint voltam, de nem tudtam átérezni, élvezni annak örömét, hogy odakint vagyok. Véget ért az egész, nemsokára ismét megteesszük ezt az utazást, most már fordítva, de *ezt az utazást talán nem is lehet fordítva megtenni*, /kiemelés A. G./ ezt az utazást talán sohasem lehet kitörölni.”<sup>1</sup> Ám a puszt tény, hogy rászánta magát az írásra, átvágta a gordiuszi csomót; még akkor is, ha ez a „csomóátvágás” harminc év múlva ismétlésre szorult az Írni vagy élni lapjain.

Nem az elbeszélés „nehézségeiről”, vagy a holokauszt-irodalom belső, prózapoétikai kérdéseiről kívánok elmélkedni. Nem az illetékesség hiánya miatt, hiszen a légerek borzalmi közös patrimoniumunk részét képezik. Vagyis mindannyian illetékesek vagyunk véleményt nyilvánítani arról, hogy lehet-e irodalmi formában (vagy bármilyen más formában) beszélni a holokausztról – vagy a szavak nélküli gesztusok maradnak csupán, tehetetlenségünk puszt jelzéseként. Szükségképpen érinteni fogom a nyelvhasználattal kapcsolatos dilemmákat. De nem ez foglalkoztat most, hanem az időutazások említett tükörjátéka.

1. Jorge Semprun: *A nagy utazás*. Európa, 1964, 24.

Meglehet, minden fontos könyv újraolvasása időutazás, ezzel tehát nem mondanék sokat. De kétségkívül nem minden könyv szól utazásról, sőt időutazásról. Semprun műve erről „szól”, ez adja a formáját, erre támaszkodva próbálja átvágni azt a bizonyos csomót. Nekem pedig azt kellene megértenem, hogy miért érintett olyan mélyen *A nagy utazásnak*, ennek a még ma is figyelemreméltó, de valószínűleg nem az huszadik századi európai irodalom első vonalába tartozó regénynek az újraolvasása. Mi volt az én időutazásom? Mely kérdés persze csak azért vehető fel egyáltalán, mert nem csupán az „én” ügyemről volt szó. A könyv 1963-ban jelent meg franciául, 1964-ben magyarul (ami már önmagában elképesztő volt az akkori viszonyok közepette). Külön elemzést igényelne a bel- és külpolitikai viszonyok kérdése, az a légkör, amelyben lehetővé vált Szolzsenyicin *Iván Gyenyisovics*ának magyar nyelvű megjelenése, ami kétségkívül nagyobb horderejű esemény volt, mint a Semprun-regényé. (Semprun utólag azt nyilatkozta, hogy Szolzsenyicin nélkül az ő regénye sem képzelhető el.) Hogyan futhatott át ilyen gyorsan a politikai megbízhatóság mérésére felállított szűrőkön, amíg Réz Pál nekiláthatott annak a fordításnak az elkészítéséhez, amelynek számos mondata – leellenőriztem – szabályosan belém (belénk) égett, vagy legalábbis belénk tapadt. Biztosan a véletlen és a szerencse is kellett hozzá, hiszen jó egy évvel a mű megjelenése után Semprunt kizárták a Spanyol Kommunista Pártból, ami az internacionalista etikett szerint elvileg elegendő lett volna, hogy egyetlen szocialista országban sem jelenhessen meg fordítása. A Formentor-díj elnyerése inkább rontott a helyzeten ugyanúgy, mint *A háborúnak vége* című film (1965) forgatókönyve is. (A film levetítését Karlov Varyban a spanyol „testvérpárt”, Cannes-ban a Franco Spanyolországa akadályozta meg.)

Történt, ahogy történt; mindenesetre negyvenvalahány évvel ezelőtt elolvastuk ezt a könyvet (a többes szám első személy itt nagyjából a generációmhoz tartozó ifjú „balos” értelmiségiekre utal, ide értve a nálam néhány évvel idősebbeket vagy fiatalabbakat is). Saját élményemet talán úgy tudnám összefoglalni, hogy találkoztam egy olyan magatartásmintával, amelyet kortársinak és ekölcslileg autentikusnak éreztem. Ez a minta sok szempontból elérhetetlen távolságban volt tőlünk; a regény narrátora, majd az utolsó lapokon főszereplője részt vett a francia Ellenállásban, majd két évet töltött Buchenwaldban. Megtudhattuk, hogy szabadságkor még mindig csak huszonkét éves volt; korábbi élete bizonyos értelemben befejeződött a lágerban, ő pedig tovább élt. Ennek jó ideig az volt az ára, hogy megpróbálta elfelejteni, ami vele történt. Ugyanakkor jó kommunistaként ideológiai kötelességének tekintette, hogy összekapcsolja, „megértse” életének különféle szakaszait (a megértés egy marxista számára nem lehetett más, mint a törté-

nések közötti kontinuitás megteremtése, a „véletlen” szerepének redukálása). Már pusztán az a tény, hogy a regény központi problémája a vívódás volt ezzel a kötelességgel, hogy felvetődhetett az a kérdés, hogy a folyamatosság esetleg nem megteremthető, hallatlan merészségként tűnt fel előttem. Olvasóként a köztem és a könyv közötti (rendkívül vonzó) távolságot persze az jelentette, hogy a főszereplő egy nyugat-európai, nagy „polgári” műveltséggel rendelkező marxista intellektuel volt, akinek a fő dilemmája egyáltalán nem hasonlított a mienkhez. Az én „generációm” számára ugyanis az volt a döntő kérdés (akár tudatosítottuk, akár nem), hogy tiltakozás nélkül betagozódunk-e a létező szocializmus viszonyrendszerébe, vagy az ellenállás valamilyen formáját választjuk. Talán nem is ellenállást kellene mondani, hanem inkább valamilyen távolságtartást a rendszer által kínált életpályákkal, magatartásmódokkal szemben; márpedig ennek a kigondolását nem könnyítette meg az, hogy rendszer szocialistának, sőt marxistának nyilvánította önmagát. *A nagy utazásból* valószínűleg olyasmit szűrtünk le, hogy egy fajta (kissé színpadiasan heroizált) magányosság árán ez a távolság megteremthető: lehet valaki autentikus marxista, anélkül, hogy az apparátcsik létmódot választaná. Vagy legalábbis Nyugaton lehetséges ez; akkor pedig talán nálunk sem egészen reménytelen.

Nem voltunk teljesen magunkra hagyatva a Semprun-élmény magyarázatát illetően. Fehér Ferenc, a Lukács-iskola sokunk által roppantul tisztelt tagja írt róla egy kommentárt, amelyet alighanem mindannyian elolvastunk akkor, *A szabadság regénye* címmel<sup>1</sup>. Nos, amilyen mértékben a regény meggyőzött arról, hogy egyes szövegrészei mélyen beépültek a személyiségembe, ugyanolyan zsigeri tiltakozást éreztem Fehér tanulmányának újraolvasásakor. Negyven évvel ezelőtt egészen biztosan nem éreztem semmi hasonlót; ez pedig talán arra utal, hogy a regény olyan rétegeket tartalmazhat, amelyek állják az időt, szemben a korabeli, akkor maku-látlannak tartott ideológiai magyarázattal. Nem is az olyan mondatok sokkoltak, mint például ez „első örömünk a szocialista realizmus diadalának szól”. Az ilyen kitételek a hatvanas évek közepének Magyarországon sokszor pusztán csak annak a jelzésére szolgáltak, hogy szerzőjük meg akarta védeni az általa tárgyalt irodalmi jelenséget a hivatalos oldalról várható támadások ellen. Nem, mai szemmel a leg-rémesebb ebben a cikkben éppen a szabadságnak az a megfogalmazása vagy értelmezése, amelyre az egész tanulmány felépül, s amelyet akkor annyira meggyőzőnek találtam. Valóban, mi más lehetne *A nagy utazás*, ha nem a szabadság regénye?

1. Fehér Ferenc: *A szabadság regénye* = Magatartások. Bírálatok a hatvanas évekből. Gond-Cura Alapítvány, 2001.

A szabadságé, amely a narrátor által folyamatosan újra és újra körüljárt probléma. Végül is „az európai ellenállás adekvát regényéről” van szó, egy olyan történetfilozófiai regényről, amely az ellenállás története és elmélete egyben.<sup>1</sup> Fehér szerint Semprun nagy vitát folytat a szabadság mítoszokkal, például a Sartre-i egzisztencializmussal. Ebben van igazság, hiszen a regény elbeszélőjéhez nyilván közel állt *A szabadság útjai* című Sartre-trilógia mentalitása, illetve ahhoz képest kellett kialakítania a saját felfogását. Semprun narrátora ezen a ponton tényleg „kiszól”, illetve hozzászól az elbeszélés jelenében folyó vitához (ezek a regény leggyengébb pontjai). „Egy csomó szeretetre méltó filozófiai iskola arról értekezik, hogy az élet nem a «lét», hanem a «csinálni», pontosabban az, ami «velünk történik». Rendkívül meg vannak elégedve ezzel a formulával, folyton ezt hajtogatják, azt hiszik, hogy feltalálták a puskaort.”<sup>2</sup> Itt nyilvánvalóan egyfajta vulgarizált egzisztencialista gondolkodással száll szembe, amellyel (jellegzetesen „marxista” módon) saját konkrét történelmi tapasztalatát állítja szembe. Sajnos, az auxerre-i német katona esete (akivel már fogolyként kerül beszélő viszonyba) igazából csak arra lehet példa, hogy a társadalmi determinizmusnak alávetett emberek nem lehetnek szabadok. Látszólag anti-elitista álláspont, szemben a fiatal Sartre abszurdításba hajló intranzigenciájával, amely nem semmiféle meghatározottságot nem fogad el morális mentségeként. Valójában azonban azoknak a kiváltságosoknak (jelen esetben a marxista tudatossággal rendelkező militáns kommunistáknak) a privilégiumáról van szó, akik tudják, hogy „meg kell teremteni az osztály nélküli társadalmat”.<sup>3</sup> Csak ebben a társadalomban lehet a szabadság mindenki számára hozzáférhető és elvárható.

Fehér számára ez a fajta megfordított elitizmus persze egyáltalán nem probléma, mint ahogyan azt sem akarja észrevenni, hogy „az ember szabad lény” teóriája Sartre-i eredetű. Az egzisztencialisták szabadságkoncepcióját az alternatívák közötti pusztá választásként jellemzi („a szabadság tartalmának formalizálása és redukálása”<sup>4</sup> – mondja erről). Ezzel szemben kifejti, hogy nem mindenfajta választás a szabadság jele, ugyanis mérlegelni kell a mozgásteret is, hiszen „valamennyire evilági és normális etika ettől a tényről el nem tekinthet”. Sartre-nál szerinte szabad az is, aki egy kínvallatás során hallgat, meg az is, aki „köp”. Semprun szabadságfogalma azért magasabb rendű, mert nála lehet választani a szabadságot és a szabadság elvesztését egyaránt – miközben a könyvből éppen az derül ki, hogy

1. Fehér, i. m. 108.

2. *A nagy utazás*, 48.

3. i. m. 49.

4. Fehér, i. m. 118.

az auxerre-i katonát a narrátor lényegében mentesíti a szabadság választásának követelménye alól. Lényegében azt mondja róla, hogy egész életében kiszolgáltatott lény volt, és most már az is marad. Ezzel tulajdonképpen – némi sajnálkozással – ki is iktatja őt a jövővel rendelkező emberi lények sorából: a gyerekei esetleg eljuthatnak az „otthonossá tett” világba, ahol majd mindenki a szabadságot választja. Az emberi történelem főiránya nem más, mint a küzdelem a szabadság birodalmáért, mondja Fehér. „Most feltárul, milyen tudatosan ontológiai megalapozottságú a marxizmus etikája, milyen sziklaszilárdan nyugszik a valóság (a természet és a társadalom) szerkezetének, mibenlétének helyes megítélésén.”<sup>1</sup> Ez az ontológiai kiindulópont „a természet objektív mivoltába vetett szilárd meggyőződés”, a külvilág realitásába vetett hit, amely morális megerősítést jelent. Ezért meríthet erőt Gérard, a narrátor is a Moselle völgyének látványából, hiszen azt érzékeli belőle, hogy ő maga ugyan elpusztulhat, de az ember által megmunkált természet szilárd valósága rendíthetetlenül fennáll majd továbbra is. S ebben a sziklaszilárd valóságban radikális rossz megjelenése csak átmeneti lehet. Fehér szerint a regényben egybeesik a szabadság és az erkölcsi jó melletti döntés,<sup>2</sup> mely állítással akaratalanul is rávilágít a mű világképének egyik súlyos korlátjára. Valóban, az 1960-as évek elején Semprun még nem számol azzal, hogy az, amit a lágerben át kellett élnie, nem más, mint a kanti „radikal Böse” tapasztalata. Három évtizeddel később már éppen ezt fogalmazza meg. „A lényeg /.../ a Rossz élménye. Persze, erre a tapasztalatra mindenütt szert lehet tenni... Semmi szükség gyűjtőtáborra ahhoz, hogy megismerjük a Rosszat. De itt döntő és tömény volt, mindent ellepett, mindent felfalt... Ez a gyökeres Rossz tapasztalata...”<sup>3</sup> Lehet, hogy Fehér annak idején jól látta: *A nagy utazás* Gérard-jának „adekvát” marxista világképében a szabadság és az erkölcsi jó választása egybeesik. 1994-ben már egészen másképpen nyilatkozik erről a kérdésről az a figura, akivé a hajdani mű elbeszélője lett az újraírt változatban. „A Rossz természetesen nem embertelen... Vagyis csak az ember esetében embertelen... Az ember embertelensége, mint a létezés lehetősége, mint egyéni terv... Mint szabadság... /.../ A Rossz az ember emberségének egyik lehetséges terve az alapvető szabadság kivívásában... A szabadságában, amelyben egyszerre gyökerezik az emberi lény embersége és embertelensége...”

Mai szemmel nézve a Fehér tanulmányban az a legriasztóbb, ahogyan a szereplőket az általuk elért szabadság-fok szerint hierarchizálja. A semuri fiú például, akivel a narrátor szoros kapcsolatba kerül az utazás során, és aki közvetlenül a táborba

1. i.m. 113.

2. i. m. 133.

3. Jorge Semprun: Írni vagy élni. Ab Ovo, 1995. 74.



érkezés előtt meghal, elég jó helyezést kap. Mondhatnánk, hogy csak egy marxista gyorstalpaló tanfolyamra lenne szüksége, hogy bekerüljön az első csoportba, magába a narrátoréba. Fehér persze nem tudhatta akkor, hogy Semprun csak kitalálta ezt a figurát, egyszerűen azért, mert nem volt kedve magányosan utaztatni a főhőst. Ha ugyanis tudott volna erről, akkor poétikailag kellett volna értelmeznie ennek az alaknak a funkcióját. (Amelyet különben Jean Paulhan, a Gallimard legendás lektora is „kitűnőnek” minősített néhány soros, dicséreteken egyébként nem bővelkedő jelentésében.<sup>1</sup>) Így azonban az irodalmi szempont elsikkad, marad a szereplők könyörtelen „bedobozolása” – szabadságuk mértéke alapján. Ennek eszköze az individuum izolált-partikuláris felfogása és az ember nembeli lényegének marxi fogalma közötti szembeállítás. Ha ezt a két végletet tartjuk szem előtt, akkor minden egyes figura könnyedén besorolható lesz, még pedig morális szempontból. „A frontok tehát rendkívül világosak” – jegyzi meg Fehér;<sup>2</sup> nem veszi észre, hogy ezzel a morális redukcióval esztétikai szempontból lenullázza a regényt.

Szerencsére a frontok mégsem ennyire világosak *A nagy utazás*ban. Olyannyira nem, hogy a szabadság-probléma mellett (amelynek jelentőségét persze abszurd volna tagadni) egy olyan értelmezéssel is joggal próbálkozhatnánk, amely az *idegen*, az idegenség motívumát követné a műben. Nem tagadható persze, hogy *A nagy utazás* elbeszélője az elmélet és a gyakorlat ellentétének dialektikus feloldására tett marxi javaslatot próbálja személyessé tenni belső monológjaiban, s hogy ilyenkor néha olyan hangnemben szólal meg, amely a brosúra-szövegekéhez közelít. Látszólag önbírálatot gyakorol hajdani önmaga, a fiatal fiú felett, aki egy marxista olvasóköriben készült fel arra, hogy majd részt vegyen az ellenállásban. „Számunkra ekkor már a napnál is világosabb volt minden, legalábbis gyakorlatban. De gondolataink elmaradtak még. Egyensúlyba kellett hoznunk gondolatainkat 41 vakító világosságú nyarának gyakorlatával. Mert minden látszat ellenére igen bonyolult dolog összhangot teremteni a késésben levő gondolatok és a kibomló gyakorlat között.” Véget kellett vetni annak az állapotnak, amikor „mindent könyveken keresztül” éltek át.<sup>3</sup> Egy marxista számára persze egyáltalán nem számít paradoxonnak, hogy a könyvek korszakának szintén könyvek vetettek véget: a

1. i.m. 205. „Azért találtam ki a semuri fiút, hogy velem tartson, amikor újra megtettem ezt az utat a regény álmodott valóságába. Bizonyára azért, hogy ne legyek olyan magányos, mint amilyen a Compiègne-től Buchenwaldig tartó valóságos úton voltam. Kitaláltam a semuri fiút, kitaláltam a beszélgetéseinket: a valóságnak olykor szüksége van a kitalációra, hogy igaz legyen. Vagyis valószerű.”

2. Fehér Ferenc: *A szabadság regénye*, i. m. 123.

3. *A nagy utazás*, i.m. 31.

MEGA, vagyis a *Marx-Engels-Gesamt-Ausgabe* kötetei. „Amikor ideértünk, a gyakorlat egyszerre visszanyerte jogait” – állapítja meg a narrátor. Látszólag tehát a regény fő témája éppen az, hogy a főhős miképpen találja meg a helyét a háború által meghatározott világban, ahogy annak idején mondani szokás volt, „a marxizmus iránytűjének” segítségével. A dolgok „megértése” voltaképpen nem más, mint a szinte megszállott törekvés a világban való idegenség megszüntetésére. Ezért reagál szinte haragosan a vagonban haldokló öregúr tehetetlen kérdésére: „hát értik ezt?” „Igen, én értem. Értem, és megpróbálok megértetni, az a feltett szándékom.”<sup>1</sup> Hogy mit is ért meg valójában, azt már korábban elmagyarázta annak az epizódnak a kapcsán, amikor a Trèves-ben (vagyis éppen Marx szülővárosában) megálló vonatot a helyi kiskölykök kövekkel dobálják meg. A semuri fiú számára egyszerű a képlet: minden német *boche*, született náci. Gérard azonban tudja, hogy ez hamis és torz magyarázat. A „német” szó jelentése maga is történelmileg meghatározott; a németiség és a fasizmus összefonódása nem örökkévaló vagy eleve elrendelt adottság. „Német lényük s túl gyakran náci lényük egy adott történelmi képződmény része, és ezeket a kérdéseket csak egy emberi gyakorlat tudja megoldani majd.”<sup>2</sup> A teóriának bele kell olvadnia a praxisba, s akkor minden érthetővé válik. Megszűnik a világban való idegenségünk, mert minden összefüggés a helyére kerül, s még esetleges pusztulásunkat is értékkel és értelemmel telinek tudjuk látni.

Van azonban egy másik „szólama” a regénynek, amely közvetlenül a tábor felszabadulásának pillanatától kezd kibontakozni; ezt nevezném az „idegenség” szólamának. Amíg a harcról, az ellenállásról, a jó ügy érdekében való kitartásról van szó, az idegenség motívumának nincs helye: harcos marxista identitása megkérdőjelezhetetlen, és minél kegyetlenebb körülmények közé kerül, annál jobban megszilárdul. A visszakapott szabadság ezt a sziklaszilárd önazonosságot kezdi ki több ponton is. Nagyon jellemző a „valószínűtlen lányok” esete. Fiatal lányokról, a Francia Misszió tagjairól van szó, akik néhány nappal a felszabadulás után érkeznek, telve kíváncsisággal, s első pillantásra nem is látják „olyan rémesnek” a lágert. Látogatásukat azonban megelőzi egy furcsa érzés felbukkanása a narrátorban: mintha először látná a Buchenwald környéki tájat. „A tájat láttam, mely két évig életemnek színtere volt, s most láttam életemben először. Kívülről láttam, mintha a tájat, mely tegnapelőtt életem színtere volt, most már tükörből nézném.” A *ma* és a *tegnap* között megszakadt a folytonosság, Gérard képes idegenként tekinteni önmagára. Csak egy dallam, egy távoli (orosz) harmonikaszó kapcsolja össze a múlt-

1. i.m. 69.

2. i.m. 39.

ját a jelenével. A „szép kisasszonyok” egy rövid időre visszakényszerítik a lágerlakó önazonosságába, hiszen szinte kiprovokálják, hogy megmutassa nekik az iszonyatot: a kínzókamrát, a félig elszenesedett holttesteket a krematóriumban. „Odakerültem a táborba, két évig éltem a táborban, és most ezekkel a valószerűtlen lányokkal visszamegyek a táborba. Rájöttem, hogy csak annyira valószerűtlenek, amennyire valóságosak, amennyire olyanok, mint általában a valóságos lányok.”<sup>1</sup> A tábor tapasztalata valószerűtlenné (vagyis idegenné) változtatta a valóságos, külső életet, miközben maga ez a tapasztalat is idegenné vált. Miközben „idegenvezetőként” mutogatja a borzalom helyeit, Gérard-nak azt is éreznie kell, hogy már nem tartozik a lágerhez sem. Vagyis, hogy számára az „önmaga” szónak többé már sohasem lesz egyértelmű jelentése.

Az idegenség megőrzése feladattá válik. Ezért utasítja vissza azt az identitás-lehetőséget, melyet a külvilág szinte magától értetődően ajánl neki: nem akar „régifrontharcos” lenni. Kényszeresen kerüli még a lehetőségét is annak, hogy beszélnie kelljen a táborról; nem használja fel a narratív identitás-teremtésnek azt a verzióját, amelynek révén a legkönnyebben válna elfogadhatóvá a külvilág (és bizonyos értelemben önmaga) számára. Idegensége mindazonáltal nem éri el a mélységes magányt, az azt a fokát, amelyre az a zsidó nő jutott, akivel még a letartóztatása előtt találkozott egy párizsi utcán, és aki a később átélt szörnyűségek hatására gyakorlatilag eltörölte a „normális” élet emlékéit és jövőbeni esélyét egyaránt. Ez a háború utáni véletlen találkozás során derül ki majd. „De most még nem tudom, hogy megtette ezt az utat, és hogy holtan tért vissza az utazásról, befalazva magányának börtönébe.”<sup>2</sup> „Gérard” (a név sem saját, hanem csupán mozgalmi név), nem magányos akar maradni, hanem idegen a franciák között. Nyugodtan állíthatná magáról bármilyen helyzetben, hogy maga is francia, hiszen akcentus nélkül beszél a nyelvet, ám ennek éppen az ellenkezőjét hangsúlyozza. „Ez a legbiztosabb módszer, hogy megőrizsem idegen voltomat, márpedig ehhez mindenekfelett ragaszkodom.” Az akcentussal ugyanis minden pillanatban kiderülne, hogy idegen – ez az akaratlan „üzenet” mindennapivá válna, nem lenne jelentősége többé az idegenségnek. „S az, hogy idegen vagyok, bizonyos értelemben erénnyé vált” – mondja. A franciák „rejtélyes önelégültségét” megsértve többször is kijelenti: nem kér abból a kitüntetésből, hogy befogadják nemzeti közösségükbe. Nem igényli azt sem, hogy Franciaország legyen a „második hazája”, ahogy ezt a franciák hajlamosak gondolni lényegében mindenkiről. „Meg kell próbálnom megérteni, hogy miért

1. i. m. 72., 75.

2. i. m. 98.

oly boldog a legtöbb francia, hogy francia, miért oly bölcsen boldogok, hogy franciák.” (A „raisonnablement” szó jelentése itt talán az „ésszerűséghez” áll közelebb, mint a bölcsességhez.) Ezért majdnem hálás annak a hivatali apparátusnak, amely kideríti, hogy spanyolként nem jogosult arra a segélyre, amelyben a fogságból szabadult franciák részesülhetnek. „Egy idegen országból egy másik idegen országba érkeztem. Azazhogy én vagyok idegen. Csaknem örülök neki, hogy egy csapásra visszaszereztem idegen voltomat, így meg tudom őrizni majd a kellő távolságot.”<sup>1</sup>

A kérdés természetesen az, hogy miért akarja megőrizni Gérard a saját idegenségét, még hozzá úgy, hogy az sohase válhasson magától értetődő adottsággá, hanem újra és újra *belülről* élje meg. Fel sem merül, hogy ezt az idegenséget valódi hazájában, Spanyolországban levetkőzhethné, hiszen csak illegalitásban, egy újabb álnevet használva térhet haza, és egész lénye egész szemben áll Franco politikai-társadalmi rendszerével. Egy bizonyos ponton az idegenség megőrzése összefügg a szabadság megőrzésének a lehetőségével is, de voltaképpen ellentmond annak az öntudatosan dialektikus marxista szabadság-értelmezésnek, amelyről Fehér tanulmánya, és bizonyos mértékig maga a regény is tanúskodik. A kommunista szabadsága ugyanis az individuumnak a kollektív cselekvésben való feloldódása során teljeseedik ki. Ha ennek a feloldódásnak belső gátjai vannak, akkor ez azt jelenti, hogy az illető nem volt képes a kellő mértékben azonosulni az eszmével. Ezen a ponton válik érthetővé a Proust-utalások rendszeres visszatérése: ahogy *Az eltűnt idő* Marceljének egyszerre válik fájdalmasan jelenvalóvá és ugyanakkor elérhetetlenül távolivá a saját múltbeli énje, ugyanilyen viszony fűzi *A nagy utazás* narrátorát saját magragadhatatlan identitásához. Nem szóltunk még arról, hogy a befejező, rövid második részben az egyes szám első személyű narrátor átadja a helyét egy megnevezetlen harmadik személyben megszólaló elbeszélőnek, aki mindent tud arról, ami „Gérard” bensőjében lejátszódik.

Egy, a regényről szóló értekezés szerint<sup>2</sup> a regény főszereplőjének identitás-tudatában hasadás áll be; az a „szubjektív, bizonytalan, bőbeszédű, felbomlás-fenyegette hang”, amely eddig beszélt, átadja helyét egy objektív, magabiztos, reális, „majdnem emberfeletti” Gérard-nak, aki az „utazás” végén kész belevetni magát a zűrzavaros forgatagba, amelyen „szárazon pattogva tör át most is a kiáltás: „Los, los

1. i. m. 116.

2. Fatima Zohra Habchi: *Entre le réalisme et le héroïsme: Le grand voyage*. [gerflint.fr/Basel/Algerie15/habchi.pdf](http://gerflint.fr/Basel/Algerie15/habchi.pdf)

los!”<sup>1</sup> Ez a narrátor-váltás éppen az identitás bizonytalanságáról tanúskodik, ami legalább annyira súlyponti eleme a regénynek, mint az ideológiai vonulat, vagy a szabadsággal kapcsolatos, különféle összefüggésekben megjelenő fejtegetések. Az említett értekezés „egzisztenciális szédületről” (*vertige existentiel*) beszél, valamint a szereplő/narrátor a tudatosan fenntartott kétes identitásáról. Az egyes szám első személyű elbeszélőnek nem véletlenül nincs neve; ugyanakkor időről-időre megszólal egy személytelen hang is, amely megakadályozza az elbeszélő instancia szilárd azonosítását. Ez a bizonytalanság meghatározza (vagy meg kellene, hogy határozza) az értelmezést is – és éppen ez az, ami Fehér Ferenc tanulmányának (és talán a mi generációs olvasatunknak) a nézőpontjából láthatatlan maradt. Talán szükségszerűen. „A személyiség hasadása, a kettős optikai játék vagy a történet belső megkettőződése, a személytelen narratív instanciához való viszonyulás egyáltalán nem ártatlan művelet, hanem korlátlan teret nyit a megértés és az interpretáció előtt.”<sup>2</sup> A „szabadság regényeként” való értelmezés valójában foglyul ejtette Semprun fél évszázada megjelent művét, és a Barthes-i „olvasható” (vagyis a jelenben aktív befogadásra, „újrairásra” alkalmatlan) szövegként jelölte ki a helyét. Ha azonban az idegenség kitartott szólamának engedjük át az elsőbbséget olvasatunkban, a szöveg újra fényleni kezd; vonzóná válik, éppen a belső bizonytalanság, a kijelölhető identitás hiánya, vagyis a *megőrzött idegenség* jóvoltából.

1. *A nagy utazás*, i. m. 220.

2. Fatima Zora Habchi, i. m. 190.

## VEZÉR NÉLKÜL, DE SZÉPEN

Nem sokkal Foucault halálos betegségének utolsó stádiumba fordulása előtt két amerikai monográfusa, Hubert Dreyfus és Paul Rabinow interjút készített a francia filozófussal nagy műve, *A szexualitás története* kapcsán. Foucault rögtön a bevezetőben megjegyzi, hogy „az én technikáit érintő” problémák sokkal jobban érdeklík, mint a szex, a szex ugyanis „unalmas”. S hivatkozik arra, hogy a görögök számára se volt ez igazán nagy kérdés; mindenesetre sokkal jobban foglalkoztatta őket az evéshez, pontosabban a helyes táplálkozáshoz való viszony. Ami viszont mindenek felett állóan fontosnak tűnt fel számára Seneca, Plutarkhosz és mások műveiben, az az énhez való viszony, az én etikája és technológiája.

Foucault-t meglepte, hogy ezek a problémák a vallási kérdéseknél is sokkal jobban foglalkoztatták a görögöket. Összességében úgy látta, hogy a görögök és a rómaiak számára nem Isten létezése volt az alapvető kérdés, vagy hogy mi történik velünk a halálunk után, hanem sokkal inkább az, hogy milyen *technét* kell követnünk ahhoz, hogy jól és szépen tudjuk leélni az életünket. És ez az „életművészet” (*art de vivre*, ahogy Foucault mondja), egyre inkább az énnel kapcsolatos technikákat vagy technológiákat jelentette a szemükben. Mint mondja, egy időszámításunk előtti ötödik vagy negyedik században élt görög polgár számára a *techné* nem más, mint hogy az ember gondot fordít a polisz dolgaira vagy embertársaira. Seneca ellenben már azt tartotta a legfontosabbnak, hogy *miképpen* foglalkozzunk önmagunkkal. Az önmagunkkal való foglalatatoskodás elméleti kidolgozása tehát igazából akkor kezdődik, amikor az epikureusok, később pedig Seneca és Plinius a személyes választásra, *a létezés esztétikájára* helyezte a hangsúlyt. A „bioszra”, mint egy műalkotás anyagára. Foucault-t különösen az a lehetőség ragadja meg ebben az elképzelésben, hogy az etika így erős egzisztenciális struktúrává válhat, anélkül, hogy átalakulna valamiféle tekintélyelvű szisztémává vagy fegyelmező rendszerré.

A legfontosabb kérdés a szubjektum számára tehát a következő formában ve-

tódott föl: szolgálod-e a vágyaidat, vagy képes vagy-e uralkodni fölöttük? A „szép élet” görög eszménye Foucault szerint úgy kapcsolódott össze egyfajta szigorúsággal, hogy a megélhető legnagyobb intenzitásra helyezte a hangsúlyt, nem pedig a külvilágból, a társadalmi elvárásokból származó elveknek való megfelelésre. József Attila valami hasonlót fogalmazott meg, amikor ezt írta: „Az én vezérem bensőmből vezérel”. Kissé merész képzettársításnak tűnhet a huszadik századi magyar költő összekapcsolása az ókori görög gondolkodással. Ám mentőgömbül szolgálhat, hogy maga Foucault is hasonló gesztust tesz, amikor a múlt század szexuális felszabadulásra törekvő mozgalmait állítja párhuzamba a görög mentalitással. A „szigorúságon” ugyanis azt az igényt érti, hogy az Énnel összhangot kell alkotnia azzal az életeszménnyel, amelynek elérésére törekszik. Ezen a ponton nyitnék egy zárójelet. Kamaszkorom óta foglalkoztatott az idézett József Attila-sor jelentése, amely csak felületi szinten egyszerű, valójában azonban számos kérdést vet fel. Az értékhangsúly természetesen mindenki számára világos: a kívülről irányított én nem válhat valódi személyiséggé, ugyanis éppen a személyiség elmaradhatatlan kritériuma, az autonómia hiányzik belőle. A problémák azonban éppen itt kezdődnek. Ha az Ént „vezérlő” elvekről beszélünk, nyilvánvaló, hogy ezek nem lehetnek pusztán szingulárisak, vagyis nem lehetnek csupán az egyedi individuum termékei, és nem is tartozhatnak csakis és kizárólag őrá magára. Ha viszont ezek az elvek a közösségi szférából erednek, és másokra is, vagy egyenesen mindenki-re vonatkoznak, akkor milyen kritériumok alapján nevezhetem őket „belsőnek”? Vajon bensővé tett, ám eredetüket tekintve külső elvekről van szó? Ebben az esetben hogyan és minek alapján különítem el egymástól a közösség alapelveihez való szolgai alkalmazkodás példáit az autonóm, tehát az egyéniséget nem megszüntető, hanem azt egyenesen megerősítő interiorizáció változataitól? Hiszen a „bensőből vezérlő” vezér lehet álruhás külső is, akit magunkévá tettünk, akit magunkkal azonosnak érzünk, holott voltaképpen kívülről irányít bennünket. A másik (pusztán elméleti) lehetőségre, mármint hogy lehetséges lenne az én tiszta szingularitását megvalósító belső irányítás (vagy éppen ez utóbbi teljes hiánya), nem is érdemes sok szót vesztegetni, mert az nem lenne egyéb, mint a tébbollyal határos anarchia. A lényegi kérdés tehát az, hogy melyek az én autonómiájának ismérvei? Egy életvezetés-típus (mondjuk a görög „szép élet”) modellje mikor fogadható el az én sajátjaként és lehetőségeinek kibontakoztatásaként, vagyis identitása meghatározó alkotórészeként? Bezárva a zárójelet megjegyzem még, hogy természetesen egy verssornak sokkal inkább funkciója az, hogy kérdéshorizontokat nyisson meg, semmint hogy válaszokkal szolgáljon. A József Attila sor éppen ezt teszi; az már egyéb poétikai és stilisztikai sajátosságoknak tudható be, hogy az olvasó könnyen

összetévesztheti a kérdést a válasszal, hiszen ez a kérdés nagyon is határozottnak látszó állításként jut el hozzám.

Foucault persze egyáltalán nem hisz abban, hogy a görög példa egyszerűen és minden további nélkül átültethető lenne a mi gyakorlatunkba vagy a mi életvitelünkbe. Mindössze annyit állít, hogy az emberiség kulturális vívmányai között számos olyan technika, eljárás eszköztár található, amelynek tanulmányozása révén más szemszögből tekinthetünk a saját szituációnkra, a saját problémáinkra. Nem arról van szó, hogy létezne „görög megoldás” bármire, ami jelenleg minket foglalkoztat, hanem arról, hogy felmérjük: tudunk-e változtatni az életstratégiánkon, okulva más korokban és kultúrákban létrejött megoldási javaslatokból? Talán az érvelésnek ezen a pontján mutatható ki a legnagyobb eltérés a francia filozófus fiatalkori és élete utolsó szakaszában képviselt nézetei között. Noha valószínűleg még kommunista párttag korában sem volt dogmatikus marxistának nevezhető, életműve döntő részében nem vitatta azt a marxi alaptételt, hogy a társadalmi-politikai-gazdasági viszonyok határozzák meg az egyén mindennapi életét, személyes etikai választásait, életvezetési stratégiáját és még sorolhatnám. Nos, a jelzett interjúban ezt a meggyőződést (Marx nevének említése nélkül) olyan eszmei örökségnek nevezi, amelytől meggyőződése szerint meg kell szabadulnunk. Szerinte ugyanis nem léteznek „analitikus vagy szükségyszerű” kapcsolatok az etika és a gazdasági, illetve szociális struktúrák között; ezzel természetesen nem azt akarja állítani, hogy ezek a szférák semmiféle összefüggésben nem állnak egymással, hanem azt, hogy ezek variábilis, változó kapcsolatok. Amivel nem kevesebbet állít, mint azt, hogy nyugodtan elgondolkodhatunk személyes identitásunk olyan fontos összetevőinek átalakításáról, mint a családi életünk, a szexuális magatartásunk, a baráti viszonyaink, mégpedig anélkül, hogy mindezt egy társadalmi, politikai és gazdasági szituációkat alapvetően átrendező *forradalom* képzetének rendelnénk alá.

Foucault tehát a társadalmi struktúráknak az etikát *egyoldalúan determináló* szerepét vonja kétségbe, és ez akkor is rokonítja őt a fiatal Sartre álláspontjával, ha a későbbiekben, mint látni fogjuk, éppen a francia egzisztencializmus kulcsfigurájának nézeteivel vitatkozik ebben az interjúban. Milyen irányban nyitná meg tehát az etika lehetőségeit, az általa tanulmányozott görög modellből kiindulva, de nem annak analógiájára? Először is megállapítja, hogy korunk társadalmi viszonyai között a művészet elsősorban tárgyakat, objektumokat jelent, és jóformán alig érinti az individuumot, vagy magát az életet. A művészet a művészeknek nevezett specialisták ügyeként jelenik meg, noha semmivel sem tudnánk indokolni, hogy miért ne változtathatná bárki műalkotássá az életét? „Miért lenne in-



kább műtárgy ez a lámpa vagy ez a ház, mint a saját életem?”. Az érvelés ismerős lehet még annak is, aki Sartre-tól nem olvasott mást, mint *Az undor* című regényt. Sartre főhőse, Roquentin nem lát más lehetőséget a létezés problémájának személyes megoldására, mint azt, hogy műalkotássá változtassa az életét. Ezért logikus a két beszélgetőtárs soron következő kérdése: „De ha az embernek magának kell megalkotnia önmagát anélkül, hogy a megismeréshez vagy az univerzális szabályokhoz folyamodnék, miben különbözik az ön látásmódja a sartre-i egzisztencializmustól?” Érdeemes teljes egészében idéznünk Foucault válaszát. „Úgy tűnik föl előtttem, hogy Sartre az autentikusság morális fogalma révén visszatér ahhoz az eszméhez, hogy önmagunkká kell válnunk, vagyis azonossá az igazi énünkkel. Nos, abból, amit Sartre mond, éppen ellenkezőleg azt a gyakorlati következtetést kellene levonnunk, hogy az elméleti gondolkodást a kreativitás, nem pedig az autenticitás gyakorlatához kellene kapcsolnunk. Abból a megfontolásból, hogy az én nem adott számunkra, véleményem szerint csak egyetlen gyakorlati konzekvencia vonható le: hogy meg kell alkotnunk, elő kell állítanunk, el kell rendeznünk önmagunkat, akár egy műalkotást. Érdeemes megfigyelnünk, hogy Sartre Baudelaire-ről vagy Flaubert-ről készített elemzéseiben az alkotó munkát egyfajta önmagunkhoz való viszonyra – a szerzőnek önmagához való viszonyára – vonatkoztatja, amely így hol az autentikusság, hol az inautentikusság formáját ölti. Felteszem a kérdést, hogy vajon nem lehetne-e pontosan az ellenkezőjét mondani? Távolság attól, hogy valakinek az alkotó tevékenységét arra vonatkoztassuk, hogy milyen jellegű a viszonya önmagához, inkább az önmagához való viszonyát kellene egy alkotó tevékenységhez kapcsolni, amely etikai aktivitásának középpontjában állna.” Az interjúkészítők megjegyzik, hogy ez Nietzsche-nek arra a gondolatára emlékezteti őket (a *Vidám tudományban*), hogy az embernek meg kell alkotnia a saját életét oly módon, hogy egy sajátos stílust ad neki, amelyen a gyakorlatban és nap mint nap munkálkodik. Foucault ezzel egyetértve hozzáteszi, hogy manapság (vagyis a nyolcvanas évek közepén) sokkal közelebb érezhetjük magunkat Nietzsche-hez mint Sartre-hoz.

A magam részéről akármilyen szemszögből veszem is szemügyre Foucault Sartre-interpretációját, nem tudok vele egyetérteni. *A lét és a semmi* szerzője úgy jelenik meg ebben az értelmezésben, mint akinek a koncepciója szerint minden emberi lény rendelkezne egy igazi énnel, amelyhez meg kellene térnie. A művészeknek, íróknak természetesen az alkotó munkájuk során kellene végrehajtaniuk ezt a megtérést, a nem-művészeknek az autentikus etikai magatartás megvalósításával. S mindkét embertípus tevékenysége megítélhető lenne abból a szempontból, hogy milyen viszonyt volt képes kialakítani saját autenticitásával. Nos, a sartre-i

filozófiának ez a bemutatása inkább karikatúra, mint érvényes jellemzés. Hiszen gondoljunk csak bele: ha ez lett volna a koncepciója, Sartre-nak, aki több száz oldalon át követte nyomon Flaubert életének és műveinek alakulását, az életmű bármely momentumánál megállva képesnek kellett volna tartania magát arra, hogy megjelölje Flaubert „autentikus énjét” éppen akkor és ott, egy adott művével való kapcsolatában. Sartre természetesen pályájának egyetlen szakaszában sem képviselte ezt a bornírt véleményt. Tény az, hogy az „autentikusság” szót, mint a heideggeri „Eigentlichkeit” fordítását sokáig az ő tekintélye tette megkerülhetetlenné a francia Heidegger-recepcióban. (Egyébként nem az ő találmánya volt, hanem Henri Corbin-é.) Az is nyilvánvaló, hogy az autentikusságnak eleve van etikai töltete, amelytől Heidegger az „Eigentlichkeit” kapcsán szeretne elvonatkoztatni. Sartre azonban meg volt győződve arról, hogy ez az elvonatkoztatás nem tekinthető őszintének a német filozófus részéről, vagyis egyszerűen nem hitte el neki, hogy nem látja a „tulajdonképpeniség” vagy a „nem-tulajdonképpeniség” óhatatlan etikai konzekvenciáit. Őt azonban nem a heideggerológia érdekelte, és csöppet sem izgatta az, hogy a német gondolkodó intencióinak megfelelően hivatkozzon a műveire. Egy ontológiával egybeforrott etikát szeretett volna kidolgozni, amely törekvésnek csak a korai műveiben volt kulcsszava az autentikusság. Meglehet, a későbbiek során is tartotta magát ahhoz a meggyőződéséhez, hogy az egyén kiteríhet önmaga és a világ kihívásai előtt, becsaphatja önmagát, vagyis rosszhiszeműen cselekedhet. De a megalkotandó személyes életet egészen a halál pillanatáig lezáratlan, nyitott folyamatként értelmezte, ahol mindig új és új utak nyílnak meg az autentikusság gyakorlása vagy elkerülése előtt: vagyis az autentikusság értelme (már, ha vele ellentétben ragaszkodunk ennek a szónak a használatához) minden élethelyzetben módosul. Ami nem egyebet jelent, mint hogy az autentikus élet és az autentikus művet egyazon folyamatban, valamint minden preformált értelem nélkül kell megalkotnia az énnak. Már az egzisztenciális pszichoanalízis első felvázolásakor is elutasítja azt a freudi álláspontot, hogy az individuum jövőjét a múltban elszenvedett traumák határoznák meg, hogy tehát a személyes szabadságunk önmagunk megalkotására egy eleve beszűkült ösvényként képzelhető csak el. Sartre a determinációt a jövőbe, a Tervbe vagy „előre-vetülésbe” (*Pro-jet*) helyezi, mely fogalom gyökere kétségkívül a heideggeri „Entwurf”, de legalább olyan távol áll ez utóbbinak a *Sein und Zeit*-ben betöltött szerepétől, mint az autenticitás a tulajdonképpeniségtől. Természetesen Sartre Freud-értelmezése is több mint vitatható; az viszont aligha, hogy nem tulajdoníthatunk neki egy rögzített, autentikus én-koncepciót, amelynek alárendelné az személyes egzisztencia megalkotásának esztétikai törekvését.

Foucault-nak ez az elhatárolódása persze jól érthető a nyolcvanas évek francia szellemi légkörének ismeretében. Ezt a nyilatkozatát megelőzte egy több évtizedes vita Sartre-al, amelynek filozófiai tétjén az sem változtatott, hogy a hetvenes évektől politikailag néha igen közel kerültek egymáshoz. Foucault szerint Sartre egy idejétmúlt metafizikai koncepciót képviselt, amelynek a középpontjában még olyan fogalmak álltak, mint a tudat, az ember, az élet és a halál, az egyediség és az egyetemesség, stb. Ilyennek *akarta* látni azokat a Sartre-szövegeket, amelyeken ő maga is felnőtt; ezért érthető, hogy nem vesz tudomást azokról a mozzanatokról, amelyek minden korlátozottság és zsákutca dacára nyitottak maradnak Sartre életművében. Így, szemben azzal, amit Foucault állít, az élet esztétikai megalkotásának görög, vagy akár nietzschei eszménye egyáltalán nem idegen sem a fiatal, sem az idős Sartre gondolkodásától, még akkor sem, ha ez utóbbit nagyon jelentős mértékben lefoglalták is az ideologikus mozzanatok.

Ha most eltekintünk a Sartre-kritikától, feltehetjük a kérdést: mit tudunk ma kezdeni Foucault javaslatával, amely lényegében arra irányul, hogy ki-ki próbálja megalkotni a saját identitását úgy, mintha egy műalkotást hozna létre? Ez a „mint-ha” több szempontból is lényeges. Egyrészt az etika hagyományos fogalmától való elhatárolódást jelenti, vagyis egy olyan személyes, valóban személyre szabott etikai stratégiát, amely ellenáll annak, hogy akár önmagamon, akár másokon számon kérhető szabálygyűjteménnyé válózzék, ám amely ennek ellenére nem nélkülözné az egyetemesség perspektíváját. Az egyetemességnek ezt a színezetét biztosítaná az esztétikai jelleg, a műalkotás-szerűség: ahogyan meg tudjuk osztani egymással a műalkotások befogadásának élményét, ugyanúgy fogadnánk be a „szép élet” mások által megvalósított példáit, s törekednénk a sajátunkét megalkotni. Hogy is nevezte Sartre Kierkegaard kísérletét? „L’universel singulier”, az „egyedi egyetemes”, mondta rá. Foucault javaslata aligha áll távol ettől. Az ő „Magna moraliája” pedig ugyanúgy az idők gyomrában rekedt, mint Sartre tervezett nagy etikája – vagy bármelyik nagy filozófiai etika terve a huszadik században.

## AZ ÁLDOZAT HALLGATÁSA

(PAUL RICOEUR A ROSSZ BOTRÁNYÁRÓL)

Ricoeur a nyolcvanas évek közepén felszólalt egy vitában, amelyet „A rossz botránya” címen folytattak le, többek között Emmanuel Lévinas részvételével. Azonos című tanulmányát néhány évvel később az *Esprit* Ricoeurnek szentelt különszáma közölte. A szöveg azoknak a sajátos nehézségeknek a taglalásával indul, amelyeket rossz problémája jelent bármiféle spekulatív gondolkodás szempontjából. „A téma, amelyen osztozunk, kihívást jelent a bizonyosságok, a dogmatikus hitek számára, és arra készítet, hogy szembenézzünk a bennünk lévő zűrzavarral /*désarroil*. Ezért azután előadásomban kétségtelenül nem fogják felismerni valamely bevett tradíció bélyegét. Mert ha van is néhány jól felépített hagyományunk az erkölcsi rossz, a morál vonatkozásában, semmi hasonlóval nem rendelkezünk az elszenvedett rosszat, a szenvedést – más szóval inkább az áldozat-embert, mint a bűnös embert illetően. A bűnös ember sok beszédre ad okot, az áldozat sok hallgatásra.” Megjegyzem, hogy a „*désarroil*” szót két évtizeddel ezelőtt zűrzavarnak fordítottam, ami ugyan nem helytelen, de nem tükrözi a szó másik jelentését, a tanácsstalanságot. Ezen kívül filozófus nem individuális szembenézésről beszél elsősorban, hanem a témával kapcsolatban mindenkiben szükségszerűen fellépő zavar és tanácsstalanság kollektív szembesítéséről (*entrecroiser*). Még egy előzetes megjegyzésem van ehhez a passzushoz. A kijelentés, hogy az áldozat sok hallgatásra ad okot, két oldalról is értelmezhető. Egyrészt csak hallgatni tudunk arról, ami az áldozattal történt, mert nem szólhatunk helyette – nincs is jogunk hozzá. Másrészt, mint azt oly sokszor láthatjuk, az áldozat is hallgat, mert nincs nyelve arra, hogy elmondja a szenvedés tapasztalatát. „*Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide*” – ahogy Goethe írta. Márpedig az áldozatoknak ritkán siet segítségére egy ilyen isten.

Bár az emberi szenvedésnek, mint tudjuk, számtalan formája van, a tipologizálás tevékenysége szükséges, ha mégoly groteszknak tűnik is olykor. Ha elfogadjuk,

hogy a szenvedés a rossz egyik megjelenésmódja a világban, akkor az első lépésünk logikusan és a hagyományoknak megfelelően csak az lehet, hogy elváltasszuk a fizikai rosszat az erkölcsi rossztól. Ricoeur azt a kérdést teszi fel, hogy vajon milyen okból keveredik egymással ősidők óta „ez a kétféle, egymástól olyannyira különböző tapasztalat”? Azt a feltételezést, hogy a nyelv korlátozottsága is oka lehet ennek az a zavarnak, jól illusztrálja szerinte, hogy a radikális rosszról érkező Kant megkülönbözteti ugyan a *Böse* és az *Übel* fogalmát, ám sajnálatos módon semmit sem mond ez utóbbiról. Valószínűleg ennél nagyobb súllyal esik latba az ugyancsak ősi tudás azoknak a szenvedéseknek a hihetetlen tömegéről, amelyeket ember embernek okoz. A francia *peine* szó kettős értelme (büntetés, szenvedés) szint én arra a hallgatólagos meggyőződésre utal, hogy a szenvedés túlnyomórészt valamilyen cselekvéssel áll ok-okozati kapcsolatban. Nem lenne túl nehéz dolgunk persze, ha képesek volnánk egyszerűen kivonni a szenvedés általános fogalmából az embernek a másik ember által okozott szenvedést. Ricoeur nem nyilatkozik arról, hogy szerinte mennyire lehetséges ez; a magam szerény véleménye szerint csak a megkülönböztetés mint elv megalkotása helyes és szükséges, a fogalmi értelemben vett általános elkülönítés teljesen reménytelen vállalkozás lenne. Minden egyes szenvedést a maga konkrétságában, ha szabad így kifejezni, önnön világának közegében lehet csak nyelviileg megközelíteni. A francia filozófust azonban jobban érdekli az a kérdés, hogy mi lehet az, ami a rossz két alakzatának a folyamatos összekeverését megalapozta és bizonyos értelemben a mai napig irányítja? „Mintha csak ugyanazok a démonikus erők szülnék a rossz elkövetését és a rossz elszívését, mintha a rossz misztérium lenne, valamiféle *Ugrund*, amelyből mindössze két letört darab bukkant a felszínre, a rosszat tevés és a szenvedés.” Válasza szerint ez nem más, mint a „mítosz ellenállása bennünk”, amit azért is hangsúlyoz, mert az a véleménye, hogy a Biblia e tekintetben éppen az ellentétes irányba vezet minket. Mítoszokon az alapvető nagy elbeszéléseket érti, amelyek egybefoglalják az ethoszt és a kozmoszt, s ugyanígy nem tesznek különbséget a jó és a rossz között. „Minden dolgok forrása túl van a jón és rosszon” – sugallják a mítoszok, és arra készítetnek bennünket, hogy mindent az eredet kérdése felől gondoljunk el.

A mítosz erejét Ricoeur szerint az adja, hogy a mitikus gondolkodás nem csak, hogy nem futamodik meg az *unde malum* (honnét jó a rossz?) kérdése elől, hanem folyamatosan állítja elő az újabb és újabb magyarázatokat a legmélyebbektől a leg-hóbortosabbakig. A héber gondolkodás a szerző szerint egyszerre bomlasztja fel és teremti újra a mítosz csáberejét a *fizetség* témájának formájában: „azért szenvedsz, mert bűnt követtél el”. Ekkor születik meg az, amit Hegel majd „morális világnézetnek” nevez; ugyanakkor látnunk kell, hogy a Jób könyve éppen a fizetség el-

vének *válságát* teszi témájává. A fizetség tétele ugyanis már a teljesen igazságtalan szenvedés felgyülemelésének pusztá hipotézisén megtörik Ricoeur szerint. Márpedig ez azt jelenti, hogy „az áldozat nem nyerhet vigaszt – legalábbis nem a mitikus gondolkodás vonulatán belül”. Mellékesen jegyezném meg, hogy Ricoeur itt sajtószerű módon dekonstruktív logikát érvényesít, noha persze nem használja ezt a kifejezést. A „sagesse”, a „bölcsség” szempontjának megjelenéséről azt írja, hogy az a mítoszével ellentétes gondolati vonal kiteljesedését jelzi, amennyiben „a fizetség témája újrateremti a mítosz gondolati struktúráját egy olyan történelem- és világfelfogáson belül, amely gyökeresen ellentétes a mítosszal”. Azért gondolom, hogy nyugodtan nevezhetjük dekonstruktívnak az eljárását, mert a dekonstrukció, Derrida szavával, akkor „történik”, amikor egy gondolkodásmódot egyik legbensőbb alapfeltételezésének következményei kezdik el bomlasztani, vagy amikor olyan „oltványt” (*greffe*) vesz fel magába, amely döntő pontokon kikezdi az építményt.

A héber gondolkodás alapkérdését, legalábbis a fentiek vonatkozásában, a következőképpen fogalmazza meg *A rossz botrányának szerzője*: „hogyan gondolkodjunk a mítosz *ellenében* és a fizetségen *túl*?”. A mítosz ellenében gondolkodni a szenvedésről – és tágabb értelemben a rosszról – annyit jelent számára, mint lemondani az eredet, a „miért van?” kérdéséről a jövő felé irányuló gondolkodás nevében. A jövőre irányultság itt nem a túlvilági jutalomba vetett hitet jelenti (noha nyilván nem téveszti szem elől a megváltás eszméjét). Inkább arról lenne szó, hogy „a rosszat a gyakorlat dimenzióján belül tartjuk”. Ez nem más, mint annak a felismerése, hogy a rossz az emberi praxisban úgy jelenik meg, mint *aminek ellene szegülünk*. „A rossz az, aminek nem lenne szabad lennie, de nem tudjuk megmondani, miért van.” Rossz tehát az, aminek a létjogát tagadjuk: ez köt vele össze minket, és semmi egyéb. Ricoeur ezt kiegészíti egy, a mondanivalója szempontjából igen fontos mozzanattal. A rossz ezen kívül még az „en dépit de...”, vagyis a „dacára, hogy” kategóriája is, mely meggondolás nyilvánvalóan a hívő ember számára kiemelt jelentőségű, ugyanis a hitben rejlő kockázatot mutatja föl. A hit gyakorlati tapasztalata és a Biblia alapszerkezetét képező, vagyis a Genezistől az Apokalipszis felé irányuló mozgás között tételez fel párhuzamosságot a szerző. Ennek a felfelé irányuló mozgásnak a ritmusát szerinte a sorozatos „valaminek ellene” szabja meg, amely rendre az „azért mert” helyére kerül. Ennek a feltételezett párhuzamosságnak az alapján jelenti ki a filozófus (amely egyfajta filozófián túli hitvallásnak is felfogható), hogy aki a rossz dacára is hisz, „a megleli Istenben felháborodásának forrását, és nem keres nála enyhületet a magyarázat iránti éhére”.

Ricoeur azonban sokkal nagyobb szabású gondolkodó annál, mint hogy megelégedjék az effajta jámbor óhajjal, amely – különösen felszólító formában – talán még a hívő számára sem feltétlenül jelentené kétségeinek kellő feloldását. Ahogy írása elején már leszögezi, tisztában van vele, hogy az eredet kérdésétől való elfordulásnak ára van. Ha saját, leegyszerűsítő szavaimmal megfogalmazhatom: ez az ár abban áll, hogy nem válaszolunk a szenvedő áldozat kérdésére, a „miért” kérdésére, s ezzel bizonyos értelemben magára hagyjuk őt. Kialakítható-e vajon valamilyen „személyes jellegű bölcsesség” a hitnek azokon az alakzatain túl, amelyek a Bibliából merítve szembeszegülnek rossz létezésével? Álljunk meg egy pillanatra. Mit érthet a szerző „személyes bölcsesség” alatt? Fejtegetéséből kitűnik, hogy aporetikus szerkezetről van szó. A bölcsesség magától értetődően olyan okosságra utal, amely általános érvénnyel bír; a „személyes” jelző azonban visszaveszi ezt az általánosságot, legalábbis a „taníthatóság” értelmében, mivel az meghamisítaná vagy misztifikálná magát ezt a bölcsességet. „Mit sem mondhatunk másoknak a szenvedésükről. De azt talán mondhatjuk, összevetve a saját szenvedésünkkel: így legyen. Még egyszer hangsúlyozom, hogy ezt nem lehet tanítani, különben a másikat az önvád és az önpusztítás felé vezetjük.” Ricoeur korábban kifejezett óhajának megfelelően vezessük vissza ezt a gondolatot a gyakorlathoz, vagyis képzeljünk el egy konkrét beszédssituációt, amelyben ez az „így legyen” elhangozhatnék. Valljuk be, nem könnyű feladat. Egy hívő ember természetesen mondhatja a szenvedőnek, hogy „így legyen”, vagyis nagyjából ezt: „áldassék meg a te szenvedésed”. De milyen lehetőségek nyílnak a nem-hívő számára ennek a személyes bölcsességnek az alapján? Ezt a bölcsességet, mint láttuk, senkinek sem lehet tanítani; legfeljebb a személyes (és a követésre való felszólítás nélküli) példaadás módján gyakorolhat hatást bárkire. Önként kell kilépnem a fizetség ciklusából, mondja Ricoeur, „amelynek a siralom, vagyis míg sorsom igaztalanságát panaszlom, foglya marad.” Mint látjuk, a kulcsfogalom a *lemondás*, mégpedig egy sajátos fénytörésbe állítva, távol minden felszólító módtól, egyedül a személyes példa feltételezett hatóerejére támaszkodva. „Talán ez a végső válasz a rossz «problémájára»: elérni azt a pontot, amikor lemondunk a vágyról, arról a vágyról, amelynek sebéből felfakad a panasz; lemondani arról, hogy erényeinkért jutalomban részesüljünk, lemondani arról, hogy megkíméltesünk a szenvedéstől; lemondani a halhatatlanság utáni vágy infantilis összetevőjéről, amely úgy fogadtatná el önnön halálunkat, mint ama negativitás egyik aspektusát, amelyet Karl Barth így nevezett: *das Nichtige*.” Hozzáteszi még, hogy e személyes bölcsesség horizontján belül talán találkozhat a zsidó-keresztény Nyugat és a buddhista Kelet hagyománya, hiszen a fájdalom és a lemondás tapasztalatának nagyjából ugyanazon az útján haladtak.

Ricoeur álláspontjának megértéséhez tudnunk kell azt is, hogy a rosszról alkotott felfogása sok tekintetben támaszkodik Jean Nabert 1955-ben megjelent könyvére, amelynek *Essai sur le mal* volt a címe. Nabert koncepciójából különösen az a mozzanat gyakorolhatott rá hatást, amelyet az *Esszé a rosszról* szerzője „sentiment d’injustifiable”-nak, vagyis az igazolhatatlanság érzésének nevezett. Ez utóbbit a gondolati következtetések és az érzékenység *lensibilité* spontán reakciói között bekövetkező nyilvánvaló szétválásnak *divorce manifeste* tulajdonítja. Nabert megkülönbözteti a „tisztá ént” *moi pur* és az „empirikus ént” *moi empirique*, és megállapítja, hogy az igazolhatatlanság érzése, amely főként a magunk vagy mások által átélt szenvedéseket kíséri, mindkét oldalról alátámaszthatatlan. A tisztá ének nyilvánvalóan a spekulatív gondolkodás felel meg, amely könnyen le tud számolni az szenvedés állítólagos „igazságtalanságnak” érzésével: egyszerűen irracionálisnak és ezért érvénytelennek minősíti azt. Gyakorlati énkünk szempontjából ugyancsak képtelenség valamilyen fizikai rosszat „igazolhatatlannak” minősíteni, hiszen az empirikus gondolkodás az ilyesféle eseményeket ok-okozati összefüggésben képes csak értelmezni. Nabert érdeme az, hogy mindezek ellenére egy pillanatra sem kívánja érvényteleníteni az igazolhatatlanság érzetét, hanem kétségbevonhatatlan adottságnak minősíti azt a szenzibilitás síkján. Ez az adottság nyelvileg mindig egy „önkéntes kijelentésben” nyilvánul meg, mely Nabert szerint a szenvedés intenzitásának tükrözése vagy átírása intellektuális síkra. A kijelentés (tehát annak kimondása, hogy az éppen adott szenvedés igazolhatatlan és/vagy igazságtalan) nem más, mint a szellem tompa, alig hallható tiltakozása *sourde protestation de l’esprit*, amely mindig fenntart valamilyen kapcsolatot az emberi kauzalitással. Ám a spekulatív én hiába próbál válaszolni a „miért van a rossz?” kérdésre – mely Ricoeurnél, mint láttuk, a mítosz kérdése voltaképp. Az eredmény ugyanis vagy az lesz, hogy a szenvedés a szellemi lényként értett szubjektum fejlődésének (vagyis konstitutív finalitásának) egyik *állomása* csupán, vagy az, hogy merő *abszurditás*, amelynek létoka nincs; a harmadik típusú válasz szintén gyakori: a szenvedés *misztérium*, amely az ész számára hozzáférhetetlen. Nabert tehát megőrzi az igazolhatatlanság érzését a maga tisztá formájában, vagyis az immanens érzélem síkján, az értelem kategóriáin innen; de azzal a megjegyzéssel, hogy ez az érzés a maga érvényességét paradox módon mégis csak az utóbbiakkal együtt nyerheti el. Nem egyeztethető velük össze, de mégis tanúsítja összetartozásukat. Nabert-nek persze fel kell tételeznie egy „tisztá ént”, amely immanens, s amelynek a jelenlétéről egyedül az érzélem tanúskodik, de csak az értelem kategóriáival együtt nyeri el értelmét.

Térjünk vissza a nyitókérdéshez: miért hallgat az áldozat, és mondhatunk-e bármit a Másik szenvedéséről? Ricoeur szerint Jób megbánása annak szólt, hogy



egyáltalán panasszal élt szenvedései miatt. De megtehetjük-e, hogy ne éljünk panasszal a Másik szenvedését tapasztalva? Roland Barthes fotó-könyvének hátsó borítóján a következő tibeti példázat szövege olvasható: „Marpa mélységesen szomorú volt, amikor a fiát megölték. Az egyik tanítványa ezt látva így szólt hozzá: 'Mester, te mindig azt tanítottad nekünk, hogy minden pusztá illúzió. Hát a te fiad halála kivétel lenne? Az nem pusztá illúzió? Marpa erre így válaszolt: 'Valóban így van, de az én fiam halála szuper-illúzió.' ” Mihez kezdjen az, akinek a számára az „így legyen” útja nem követhető? Az utolsó szerző akire, ez ügyben hivatkozni szeretnék, Jean Améry. A *Túl bűnön és bűnhődésen* kínvallatásról szóló lapjain az áldozat alapvető tapasztalatát fogalmazza meg, amelyet „a világ iránti bizalom elvesztésének” nevez. „Sok minden tartozik ide : például a megingathatatlan oksági kapcsolatokba vetett, irracionális és logikailag indokolhatatlan hit, vagy az induktív következtetés érvényességéről vallott, ugyancsak vak meggyőződés.” De a legfontosabb eleme ennek a bizalomnak az, a feltételezés, hogy a másik tiszteletben fogja tartani „fizikai és egyben metafizikai létemet”, testem határait, melyek egyúttal énem határai is. Éppen ez omlik össze a kínvallatás során. Améry gondolatait tovább fűzve nem nehéz magyarázatot találni arra a jelenségre, hogy miért „némul el kínjában” az áldozat, miért nem talál nyelvet szenvedései megszólaltatására. A világba vetett bizalom egyben bizalmat jelent arra nézvést is, hogy a nyelv készségesen vagy kevésbé készségesen, de rendelkezésünkre áll. A világban elhelyezhetetlen szenvedés nem talál nyelvi kifejezést önmaga számára.

Kétségtelen, hogy Améry a morális rosszról beszél, az embernek ember által okozott szenvedéséről. De nem érvényesíthetjük-e leírását arra is, amit Ricoeur a „fizikai rossznak” nevez? Nem rendül-e meg a világba vetett bizalom abban is, akit minden emberi közreműködés nélkül ítél szenvedésre valamilyen megmagyarázhatatlan erő? Nem ítéli-e hallgatásra ez a tapasztalat a szenvedés alanyát és tanúját ugyanúgy, mint ahogyan a megkínzottól elvette a beszéd lehetőségét? Lemondhatunk-e mások nevében is a „miért” kérdéséről? S mi történik akkor, ha nem mondunk le a kérdésről, mint tette maga Améry is, aki könyve végén „előkelő szorongásnak” minősíti és elutasítja a metafizikai szorongást, mondván, hogy csak a rossz társadalmi okai érdeklik? Találhatunk-e megnyugvást az „így legyen” személyes bölcsességén kívül? Talán megértik, hogy csak kérdezni próbálok, hiszen a válasznak még a küszöbéig sem jutottam el.

## AZ ÜRES ÉG TANÚI

*JICHAK KATZENELSON: ÉNEK A KIIRTOTT ZSIDÓ  
NÉPRŐL. FORDÍTOTTA HALASI ZOLTÁN; HALASI ZOLTÁN:  
ÚT AZ ÜRES ÉGHEZ.*

Különleges, meghatározhatatlan műfajú (ahogy az előszó írja, háromféle szövegből összetevődő, lényegében három művet egyesítő) könyv. Némelyik fejezete iszonyú megpróbáltatást jelentő olvasmány. Nem ajánlatos – talán nem is lehetséges – egyvégtében elolvasni. Nekem legalábbis nem sikerült. Ezért azután majd két hónapon át olvastam, nagy szünetekkel, újra meg újra visszatérve a rémségek birodalmába. Ez (gondolom én) minden holokauszt-irodalom alapproblémája. Röviden arról van szó, hogy az ide sorolható műveknek ki *kell* váltaniuk az iszonyatot az olvasókból, mert különben, ahogy mondani szokás, „hűtlenek lesznek az áldozatokhoz”. Meglehet, az iszonyat-kiváltáshoz kellene esztétikai hatáseffektusok, a szerzők részéről pedig szükséges az irodalmi vagy a tágabb értelemben vett művészi tehetség. Ilyen esztétikai mechanizmusok még a pusztán dokumentarista igényű művekben is érvényesülhetnek. De mindannyian tudjuk azt is, hogy az iszonyodást a legeszköztelenebb vagy legprimitívebb beszámoló is kiválthatja, ha a szerzőjének elhisszük azt, hogy valóban ott volt a szörnyűségek helyszínén, és valóban azt írja, amit látott. A túlélőnek nem kell tehetségesnek lennie. Kiterjeszthetjük ezt a megállapítást a hiteles túlélői beszámolók alapján született szépirodalmi művekre is. De ha ez igaz, hogyan különítjük el az esztétikumot az „így történt, láttam” (vagyis a nyers valóságtapasztalat) letaglózó hatásától? Vagy talán nem is kell ezzel az elkülönítéssel bajlódnunk?

A kérdés mindennek nevezhető, csak egyszerűnek nem. Halasi Zoltán könyvének vonatkozásában sem az. Úgy gondolom, hogy ez esetben nagy emberi és írói teljesítményről van szó. De a dilemmát az is tükrözi, hogy ezúttal nem tudnék megelégedni pusztán a művészi-esztétikai teljesítmény dicséretével. Hiányosnak, egydimenziósnak érezném ezt a minősítést, amit máskor – kritikusként – kielégítőnek tartanék. Maga a szerző is megállapítja a mű három részből álló épületének „átriumos közepéről”, Jichak Katzenelson poémájáról, amelynek lefordítá-

sa indította el az egész vállalkozást, hogy határeset, amely „helyenként szétfeszíti a költészet kereteit”. Többféleképpen értelmezhető kijelentés ez. A költészet kereteinek szétfeszítése jelentheti azt, hogy az adott szöveget egy idő után képtelenek vagyunk versként, poémaként, műalkotásként olvasni, vagyis dokumentumként fogadjuk be. Ez esetben viszont teljesen mindegy, hogy esztétikai értelemben milyen minőséget képvisel. Azzal lépünk kapcsolatba általa, ami *valóban* megtörtént. Ez a dokumentummá való átlényegülés azonban bekövetkezhet a szöveg esztétikai gyarlóságai miatt is. Ilyenkor mondjuk, hogy gyenge mű, de jelentős a „dokumentumértéke”. Halasi Zoltán számára feltehetően az jelenti a költészet kereteinek szétfeszítését, *ahogyan* ez a mű született. Katzenelson feleségét és két kisebb fiát már 1942-ben megölték Treblinkában. Őt magát és legidősebb fiát a franciaországi Vittelben létrehozott úgynevezett „átmeneti táborba” vitték, mivel hondurasi papírokkal rendelkezett. Egy szűk év múlva azután eldől a sorsuk: Auschwitzba kerültek, ahol még érkezésük napján, 1945. május elsején elgázosították őket. A vitteli lágerben írt egy drámát, vezetett naplót, majd pedig megírta az *Ének a kiirtott zsidó népről* című poémát. A kéziratot egy fogolytársa csempészte ki, bőrröndje fogantyújába rejtve. Valóban kivételes helyzet, amilyenre még Adorno sem gondolhatott, amikor leírta híres mondatát az Auschwitz utáni költészet barbarizmusáról. (Erre még visszatérek.) Ezúttal ugyanis a költői mű Auschwitz előtt, sőt azt is mondhatnánk, hogy tulajdonképpen Auschwitz közegében született. Itt egyazon hangon szólal meg az átmeneti túlélő és a majdani áldozat. Ahogy Halasi írja az előszóban, nem egyszerűen siratóénekről vagy jeremiádról van szó. „Ezt a verset nem a műzsák diktálták, hanem a halottak.” Katzenelson egy nagy kultúrájú nép megsemmisítésének tanúja és egyben a megsemmisítettek egyike. Hátborzongatóan különös „beszédhelyzet”; mintha valaki a gázkamrában írna verset.

Mégsem értek teljesen egyet azzal, hogy a műzsáknak semmi közük e poéma megszületéséhez. Hiszen Katzenelson azt tette, amit egy írónak tennie *kell* („a költőnek muszáj” – írja Halasi is.) Nem egyszerűen lejegyezte, amit át kellett élnie (mint tették sokan mások a varsói gettóban), hanem az irodalom intézményéhez fordult, abba kapaszkodott. Például drámát írt Karthágó pusztulásáról, mint azt szintén megtudhatjuk az előszóból. Mi másra utalna ez, ha nem a műzsák jelenlétére? „Írtam, mit is tehetnék? A költő ír, a macska miákol és az eb vonít s a kis halacska ikrát ürít kacéran” – írta 1942-ben a mi Radnóti Miklósunk, s ezt a belátást vonatkoztathatjuk Katzenelsonra, még ha az általa cipelt iszonyatos súlyok miatt a megszólalásnak ez az önironikus, kissé frivol hangneme már nem is állt a rendelkezésére. Nem kerülhetjük el, hogy vissza ne térjünk a híres Adorno-mondathoz, amelynek már minden verzióját összegyűjtötték és kommentálták.

Ha a német filozófusnak adnánk „igazat”, ezzel éppen azt a „muszájt” kérdőjeleznénk meg amely Katzenelson és magyar fordítója számára egyaránt megkérdőjelezhetetlen volt. Hiszen nem mást állított ezzel Adorno, mint hogy a mű létrehozásának szándékával a holokausztot „tematikává” degradálja a művész, tehát visszahelyezi a kulturális szférába; márpedig ez annak a világnak a szerves alkotórésze, amely a holokausztot létrehozta. Még 1962-ben, az *Elköteleződés* című tanulmányában is így fogalmazott: „Nem akarom enyhíteni ama tétel életét, hogy Auschwitz után barbár dolog verset írni; ez negatív módon azt az impulzust mondja ki, ami az elkötelezett költészet lelke.” Nem tudom, hogy bárki is szóvá tette-e már a megfogalmazás paradoxááját: egy cselekedetet „barbárnak” minősíteni eredendően azt jelenti, hogy azt valamely kétségkívül létező kultúrán kívülinek nyilvánítjuk. Pedig Adorno éppen azt akarta mondani, hogy a versírás mint gesztus Auschwitz után nem jelenthet mást, mint hogy ugyanúgy a nagy európai kultúra tradíciójában akarunk elhelyezkedni, mint annak előtte. Mintha mi sem történt volna. Ez esetben pedig a kultúrára hivatkozás maga a barbárság. Következik-e ebből, hogy a kultúrának (a művészi megszólalásnak) való nemet mondás lehet csak az autentikus művészet talaja?

Adorno, mint tudjuk, egészen odáig megy, hogy még Schönberg *Egy varsói menekült* című kantátájában is talál valami elmarasztalni valót, mondván, hogy a mű „fogva marad abban az apóriában, amelynek, mint a végletekig fokozott heteronómia autonóm megformálása, fenntartás nélkül kiszolgáltatja magát. Schönberg kompozíciójában van valami kínos.” Ezt a kínos érzést az a tény okozza szerinte, hogy az áldozatok „alapot szolgáltatnak valaminek az elkészítéséhez, műalkotás lesz belőlük, melyet táplálékul odavetnek a világ elé, amely az áldozatokat megölte.” Így azután a morál, amely a művészetnek megtiltja, hogy az áldozatokat egy pillanatra is elfelejtse, saját ellentétének szakadékába zuhan. Az esztétikai stilizációs elv révén s még inkább a kórus ünnepi imája nyomán a felfoghatatlan sors mégis úgy jelenik meg, mintha valamilyen értelme lett volna; megdicsőül, s ezáltal valami elvész a borzalomból; önmagában már ez igazságtalanság az áldozatokkal szemben, miközben az igazságosság előtt semmiféle művészet nem állhat meg, amely kitér az áldozatok elől. Még a kétségbeesés hangja is lerója adóját az elvetemült affirmációnak.” Kemény szavak, amelyeken feltétlenül el kell gondolkodnunk Katzenelson művének kapcsán is. (Azt meg nem nehéz elgondolni, mit szőtt volna a *Negatív dialektika* szerzője Zlata Razdolina komponistának a poéma alapján létrehozott *Holocaust Requiem* című zeneművéhez.) Adorno az idézett tanulmányban az „elkötelezett” mű helyett ajánlja az „autonóm” mű fogalmát ajánlja figyelmünkbe, mivel ezek a művek „fogalom nélküli tárgy mivoltukban jelentenek

megismerést”. E meglehetősen rejtélyes definíció alapja a *message*, az üzenet fogalmának elutasítása. Ha egy műalkotásnak *üzenete* van (vagyis elkötelezett), akkor „világbarát”; márpedig, mint láttuk, ezt a megegyezést fel kell mondani, mivel „az elkötelezett irodalom elárulja az embert, mivel elárulja azt az ügyet, amely segíthetne az emberen”.

Katzenelson poémájának természetesen semmi köze nem lehet az „elkötelezett” versus „autonóm” irodalmi mű közötti választáshoz, amelyre Adorno majd két évtizeddel a halála után tett javaslatot. A vers mai befogadója azonban nem képes megkerülni ezt a problémát. Elbírná-e a választott irodalmi forma a tömény rettetet súlyát? Ha az ember felidézi az *Ének a kiirtott zsidó népről* keletkezésének és fennmaradásának körülményeit, maga a kérdés is szentségtörőnek látszódhat. De ha műalkotásként akarjuk olvasni ezt a szöveget, akkor esztétikai kritériumok alapján kell ítéelnünk róla, ami bizonyos szempontból ismét csak tűrhetetlen. Ez az Adorno-paradoxon másik oldala. A népirtás dokumentumát esztétikai produktumnak tekinteni hozzájárulást jelent ahhoz, hogy a népirtás is helyet kapjon „a kulturális javak körében”, mert így „könnyebb továbbra is részt venni abban a kultúrában, amely gyilkolást szülte”. A poémát nem-esztétikai produktumnak tekinteni viszont annak a hihetetlen erkölcsi erőnek és az irodalomba vetett, minden határt átlépő hitnek a megcsúfolását és elutasítását jelentené, amely erőt adott Katzenelsonnak (vagy például a noteszébe „ékezetek nélkül, sort sor alá tapogatva” verset író Radnótinak), hogy egyáltalán tollat vegyen a kezébe. Nem hiszem, hogy bárki egyértelműen tudna dönteni ebben a dilemmában. De feltételezem, hogy Halasi Zoltán is tisztában volt ezekkel a kérdésekkel, s hogy többek között ezek is ösztönözhatték arra, hogy ne „elégedjék meg” azzal, hogy megtanul jiddisül a poéma kedvéért, s lefordítja azt. Az *Út az üres éghez* című rész, amely fantasztikusan gazdag kultúrtörténeti tanulmányokból és dokumentumok alapján megírt vegyes műfajú irodalmi szövegekből áll, valóban „körülveszi” a poémát. Nem csupán ismereteket szolgáltat Katzenelson művének adekvát befogadásához – amelyekre az olvasók döntő többségének bizony nagy szüksége van – hanem egy egész eltűnt világot rekonstruál. Mint írja, „a náci pusztításnak köszönhetően eltűnt egy nyelv, eltűnt egy szokásvilág, eltűnt egy látásmód, egy észjárás, egy emlékezősfajta, eltűnt egy egész kultúra – Jidisland, az országhatárokon átívelő ország örökre elsüllyedt!”. A harmadik „épületrész”, az európai középkorról szóló vers (úgyszintén poéma) azt a „kontinentális talapzatot” kívánja elélni vetíteni, amely nélkül fel sem fogható mindaz, ami a huszadik században megtörtént ebben a régióban. A szörnyűség nem a semmiből áll elő, ezt természetesen tudjuk; a vers azonban olyan rétegeket mozgathat meg bennünk, amelyek jóval tá-

gabb dimenziókat érintenek, mint a köznapi értelemben vett történelmi ismeretek rétege.

Halasi Zoltán egy korábban publikált kommentárjában ezt írja Katzenelsonról: „azt maga a költő sem sejtette, hogy az európai zsidó költészet közösségsírató műfajait, a héber nyelvű qinát és a jiddis nyelvű khidusim-lidert (tudósító énekeket) neki kell majd eggyé forrasztania. Hogy életműve végére ezzel fog pontot tenni. A gettóban elsiratta feleségét, gyermekeit, kollégáit, barátait. Ezek a versei betagozódnak a gyászénekek végeláthatatlan sorába: Catullus, Kochanowski, Donne testvért, gyermeket, feleséget sírató remekei mellé. Annak a versnek azonban, amelyből alább olvashatók részletek, nemigen találni párját a világirodalomban”. Még egy további, nagyon fontos megjegyzést is tesz. „Ami azonnal megüti az ember fülét: ezt a verset nem «csinálják», hanem «mondják». A költő csak akkor tud megszólalni, amikor már biztos az áldozatok millióinak jelenlétében. Értük, helyettük, az ő nevükben szól. Valójában egy kórust hallunk: bárki elmondhatná (mutatis mutandis) ugyanezt vagy majdnem ugyanezt. A beszédszerűség (ez egyébként is a sírató sajátja) a jambusos sorok «támasztják alá» (sokszor meginognak a fájdalomtól). A vers tipográfiai képe jól mutatja, hogyan torlódott fel a mondandó az idő szorításában: a sorhosszúság a poéma végére legalább kétszeresére nő. A megnövekedett hosszúságú sorok egyes énekekben a krónika-, sőt tudósításszerű közlésnek «ágyaznak meg», a gyász alaphangja azonban sehol sem szünetel. Modern költői eszköznek nyoma sincs a versben, a költőt a népirtás ténye megfosztotta az úgynevezett «eszközök» lehetőségétől.” Érdekes lenne tudni, pontosan miféle költői eszközök hiányára céloz a mű fordítója; egyszerű – és a műfaj történetben nem különösebben tájékozott – olvasóként rengeteg hagyományos lírai rekvizitum jelenlétét érzékelhetjük. Már maga a megszólalás helyzete is ilyen: a saját énekét hárfával kísérő dalnok a költő archaikus képe, aki dialógus-formában küszködik a megszólalás belső kényszerével, és az annak hiábavalóságát sugalló mélységes kétségbeeséssel. Megszólítja saját fájdalmát, viaskodik vele, hogy szavakká formálhassa a rettenetes emlékeket. Mégis érthető, mire gondolt Halasi, amikor a modern költői eszközök hiányát említette. A pőre fájdalom kimondása, a kínzó emlékek megidézése „felülírt” majdnem minden poétikai meggondolást. Az olyan költői eszközök, mint például a telhetetlen vagonok „emberfaló gyilkosokként” való aposztrofálása, majd a vers végén a megbocsátó gesztus („Nem vagytok bűnösök. Titeket teletömnék, s azt mondják: indulás!”) naiv animizmusa voltaképpen az *eszköztelenség eszközként való használata*. Ebbe a dikcióba azután minden belefér: a konkrét történések elbeszélése, az Istentől elhagyott ég szidalmazása, a már elvesztett feleség és a gyerekek megszólítása, a halottak végtelen sokaságának megje-

lenítése, Jidisland pusztulásának siratása, a gettólázadás főszereplőinek felvonultatása, és még sorolhatnám. A befogadó nemegyszer kiesik a szerepéből, vagyis nem versként, hanem egy szemtanú elbeszéléseként olvassa a művet; majd a szöveg egy-egy erős retorikai megoldás révén visszaváltoztatja versolvasóvá. Az utolsó strófa a legjobb példa arra, hogy ennek a szövegnek valóban a legismertebb retorikai fordulatok minden distanciát nélkülöző alkalmazása adja az erejét. „Ó magas ég, ó széles föld, hatalmas tengerek! Sötét gomollyá mégse egyesüljete. Ne tartsatok ítéletet, elpusztítván a rosszakat a földön. Pusztítsák ők el saját magukat.” A retorika mögött természetesen ott sötétlik az, ami *valóban megtörtént*. Adorno talán kétkedően ingatná a fejét; ez viszont eszünkbe juttathatná Peter Rühmkorf mondatát: „Nach Auschwitz kann man keinen Adorno mehr lesen?“

Fentebb fantasztikusan gazdag művelődéstörténeti munkának minősítettem a mű külön könyv terjedelmű középső részét, amelyet Halasi Zoltán Jichak Katzenelson és az elpusztított lengyelországi zsidók emlékének ajánlott. Ennél azonban jóval többről van szó. Ezen a részen belül minden fejezet különálló és a többtől különböző irodalmi mű. Úgy kapcsolódnak egymáshoz, hogy mindegyik egy vagy több hangon szólal meg. A poémáról állította Halasi, hogy azt nem „csinálják”, hanem „mondják”. Nos, az *Út az üres éghez* fejezeteit is valakinek (valakiknek) a hangján halljuk, s ezek a hangok egytől egyig halottak hangjai. Így azután mindig más élethelyzet és történelmi pillanat elevenedik meg – ezeken keresztül láthatunk bele egy rendkívül összetett kulturális közösség életébe, kezdve az iskolatípusoktól a szakrális építészetten át (bámulatra méltóak a faszinagógák szakszerű leírásai) a folklórkutatásig és az elit kultúra csúcsát képviselő irodalmi pódiumbeszélgetésig. Ez utóbbit 1937-ben kell elképzelnünk; egy irodalomtörténész és egy költő beszélget a kortárs jiddis líráról. Hogy milyen ambíciók munkáltak ebben az irodalmi életben, azt jól mutatja a nyitó kérdés: „hol van ma a jiddis lírában egy Eliot vagy pláne egy Auden?”. Majd egymás után kapjuk az idézeteket, amelyekből kitűnik, milyen gazdagság és sokféleség jellemezte ezt a költészetet; s mindez alig másfél évvel a háború kitörése, Lengyelország megtámadása előtt történik, ami egyben megpecsételte az ottani zsidóság sorsát is. De ekkor még lehetett hinni Jidisland létezésében, az országében, „ahol nincsenek laktanyák, katonák”, ahol „a toll az egyetlen fegyver”. „Ezt az országot a térképen hiába keresnéd. Ennek az országnak nincsenek határai. De megtalálod mindenütt, ahol buzog a művészi alkotókedv, ahol sokat tesznek a kultúra felvirágoztatásáért.” A költő-vitapartner kissé patetikusan találja a kritikus szavait, és inkább abban látja a jiddis költészet sajátosságának fő forrását, hogy „a zsidón kívül nincs még egy nép a földön, amelyik egyszerre két anyanyelvet vall magáénak, és mind a kettőn folyé-



konyan beszél és ír”. („Legalábbis a férfiak” – jegyzi meg beszélgetőtársa...) A két nyelv, a héber és a jiddis sokáig úgy viszonyult egymáshoz, mint úr a cselédhez; mostanra azonban „a cseléd polgárlánnyá nemesedett”. Ezt a pillanatnyi helyzetet rögzíti a két irodalmár beszélgetése – közvetlenül a pusztulás előtt.

Részleteket kapunk egy 1939-es Varsó-útikalauzból, térképen is követhetjük a majdani gettó még történelmi nevezetességekkel, emlékhelyekkel és főleg étellel teli utcáit. Olvashatjuk egy neves bankár „el nem küldött” levelét 1938-ból, amelyben megpróbálja értelmezni a gazdasági szempontból értelmezhetetlent: a „zsidó-vagyon megfogását és az infláció exportját” (mármint a megszállt területekre való áthelyezésének tervét). De megszólal a gyilkosok intézményének hangja is: az SS ideológiai alap- és vezetőképzésének anyaga is megjelenik, különös tekintettel a fajelméletre és arra a veszedelemre, amelyet a zsidók jelentenek az árja fajra nézve. Azt pedig jön a mind töményebbé váló borzalom. A *Felszámolás* alfejezetei prizmaként működnek: attól függően, hogy melyik irányból nézünk bele, más oldaláról ismerjük meg azt a történelmileg egyedülálló és szinte elképzelhetetlen képződményt, ami a varsói gettó volt. S amely ugyanakkor állandó átalakulásban volt a halottak és deportáltak számának növekedésével, a német hatóságok által folyamatosan módosított és fölrúgott „játékszabályokkal” és még tucatnyi más tényező változásával párhuzamosan. Halasi itt a távolságtartó, lehetőség szerint minél objektívebb hangnemet részesíti előnyben, még akkor is, ha pontosan azonosítható történelmi figura hangját szólatatja meg, mint amilyen a később öngyilkosságot követő Czerniaków, a zsidó tanács elnöke. Nagyon jellemző az is, hogy „kutatási összefoglalót” közöl az éhségkór gettóbeli áldozatairól, és azokról a fizikai folyamatokról, amelyek végül is az áldozatok halálához vezetnek. Még elgondolni is elképesztő, hogy akadtak zsidó orvosok, akik 1942 elejétől a kialakult helyzetben felismerték az éhségkór tudományos tanulmányozásának lehetőségét. „A kutatás végül a vizsgálati alanyok és az orvosok nagy részének erőszakos halálával abbamaradt.” De ugyanilyen döbbenetes a képzeletbeli interjú egy közbizdással, amely a kérdés másik oldalát mutatja meg. Vagyis azt, hogy milyen elképesztő túlélési technikákat alakítottak ki azok, akik nem akartak éhen halni, s még volt erejük küzdeni az életükért. De az is kiderül, amit aligha gondolnánk, hogy egy bizonyos ideig meglehetősen szabályos gazdasági-kereskedelmi kapcsolatok alakultak ki a gettó és a gettón kívüli Varsó között (főszerepben a gyerekekkel), egészen addig, amíg ez is végképp lehetetlenné nem vált.

A legnagyobb megpróbáltatást az olvasó számára nyilvánvalóan az ötödik, *Megsemmisítés* című fejezet jelenti. A mai Varsóban nyílak és feliratok mutatják a turistának az utat az „Umschlagplatz” felé. „Vajon nem elég-e, teszi fel a kérdést



az egyik elbeszélőnk, a pusztaszemtanúság ahhoz, hogy színünkben mi is elváltozzunk, akár Mózes az Úr látásakor? Egy biztos: aki csak egy napot is eltöltött az Umschlagon (és volt, aki heteket), annak megváltozott az egész életről alkotott képe. Mintha abba a présbe tették volna bele, amely képes egyetlen pillanatba sűríteni az egész földi siralomvölgyet.” Ebben a részben már folyamatosan „elbeszélőinkre” hivatkozik a többes szám első személyben megnyilatkozó narrátor, aki még itt is igyekszik egy külső nézőpontot felvenni. Így fogalmaz például: „félreérthetetlen jelek utaltak arra”; „megerősíthette ebbéli gyanújában a figyelmes szemlélőt”; „elbeszélőink valamennyien hangsúlyozzák”. A tét a pusztulás bizonyosságának, vagyis annak a belátása, hogy „a zsidó lakosság számára meghagyandó élettér a zérus felé tart”. Szemmel láthatóan fogynak a túlélés lehetőségei, ebből következtek a mind extrémebb emberi reakciók. Csak a gyilkosok viselkedése nélkülözte az „extremitást”. „Először is nagyon téved, aki azt hiszi, szögezi le egyik legfontosabb elbeszélőnk, hogy a gyilkosok szája vértől habzott, és bosszúvágytól forgott a szemgolyójuk. Sokuknak nehogy egy szikra gyűlölet, de általában semmiféle érzelem nem volt leolvasható az arcáról. Lelkükben töretlen béke honolt, ezt ápolta-óvta a rendszeret.” A gonosz banalitása, mutatna rá Arendt. A *Mélypont* című alfejezet a felkelést kirobantó ifjúsági szervezetek megbeszélésének jegyzőkönyve „tizenkét szólamra”. Az egyének mellett megszólal a *Kar* is, amelynek megint csak a távolságtartás a funkciója. „*Már a halál szünet nélkül arat, nem fekezi forróság, a vére hideg, szörnyszülemény, egy kígyó és egy könyvelő keveréke. Legalább a nyelve hegyét csapjuk le!*” A mélypont rendeltetése, olvassuk, a méltóbb halál vágya, amelyből újjá éledhet „a pusztaszemtanúság”. A túlélés kísérleteinek elszórt és mindannyiszor különleges és többnyire rémséges véget érő verziói futnak egymással párhuzamosan a *Fuga – Lengyelország 1941-1944* című utolsó fejezetben a hihetetlen módon életben maradtak nyomorúságait mégis az öreg lengyel paraszt mondatával zárja le: „Ha megölnek, hát megölnek. Isten kezében vagyunk.”

A *Függelék*ben egy öt részes nagy költemény kap helyet, ezzel a beszédes címmel: „Da capo – Középkor”. Ez a rendkívül összetett, a líraiságnak egy nagyon szokatlan válfaját képviselő szöveg nyilvánvalóan arra tesz kísérletet, hogy a költészet eszközeivel mutasson rá azokra a történelmi jelenségekre és folyamatokra, amelyek a keresztény középkorban megalapozták és előkészítették a múlt században bekövetkezett borzalmakat. Hasonlóan az előző részhez, Halasi itt is lenyűgöző történelmi és kulturális ismeretekről tesz tanúbizonyságot. Ezeknek az ismereteknek nyilvánvalóan csak egy bizonyos hányadát tudja költői céljai szempontjából felhasználni, ám még ez a tudás- és információmennyiség is sokszorosan meghaladja az átlagos olvasó befogadói kapacitását. A szerző gondol erre, és bőséges jegyzet-

anyaggal siet a segítségünkre, ami egyben lehetetlenné teszi az „egyvégtében” való olvasást – de ezt már megszoktuk az előző részeknél is. A költői dikció így villanófényszerűen elliptikus, szaggatott lesz. Az ötödik egységhez (*Coda*) elérkezvén azonban mégis olyan érzésünk támadhat, hogy egy körutazást tettünk a középkori Európában, ráláttunk az intézményekre, a vallás(ok) helyzetére, békére, háborúra, a pénz szerepére – és természetesen a zsidó közösségek sorsára, valamint a nekik jutó szerepekre a kontinensen. Mindez hosszas és részletes elemzésre szorulna, amire itt nincs lehetőség. Az ötödik rész legkülönösebb darabjára (*Hagyomány*) azonban ki kell térnem, mivel kapcsolódik az eddig érintett problémákhoz. Ebben a versben ugyanis *egy műfaj szólal meg*, az ő hangját halljuk. Ez pedig a *qinah*, a siratóének műfaja. „Fejlődésről nehéz volna beszélni. / Fejlődésről akkor beszélhetnénk, / ha valaki barbárnak érezné Jirmija siralmait. / Ha képvilágát felül tudná múlni plaszticitásban.” Nem azt állítom, hogy a „barbár” jelzőt Halasi az adorno-i problematikához való kapcsolódás szándékával használja ebben a strófában; nem is erről van szó, hanem a poétikai eszközök „fejlődésének” lehetőségéről vagy lehetetlenségéről. Közvetve mégis van köze a korábban megfogalmazottakhoz, ugyanis ez a vers éppen a siratás öröknek és változatlanul látszó gesztusrendszerét és annak a költészethez való viszonyát tematizálja. „Templomrombolás, kiűzetések, nagy mérszálások, / a gyűlölet keze, az emlékezet szája, a gyász szeme. / Ezek közös tánca. A végzet pancsermutatványa.” Adorno természetesen nem arról beszélt, hogy meg kellene teremteni a jeremiád „fejlettebb”, Auschwitz utáni formáját, amely „plaszticitásban” felülmúlná Jeremiás próféta siralmait, hanem éppen azt állította, hogy ez a nagy tradíció megújíthatatlanná, követhetetlenné vált. Nem költői vagy esztétikai okokból. A költészet nem szakadhat el a hagyományoktól, még ha azért ragaszkodik is hozzájuk, hogy megtagadhassa őket. De lényegében a *qinah* hangja sem mond mást: felidézve a hajdani rabbikat, „a siratás mestereit”, azt a megállapítást teszi róluk, hogy „beleszédültek a hagyományba”. Ezek a nagy költők „a jelenben a múltat, a múltban a jelent nézik, fejjel / lefelé lógnak a kútban és azt hiszik, az eget hörpölik”. „De hát honnan vegyenek másik hagyományt?” – hangzik a kérdés, amely valószínűleg Adorno számára is a legfontosabbak egyike lehetett.

Halasi Zoltán könyvéről még könyvnyi méretekben lehetne írni. Ezt a recenziót nem vagyok képes befejezni, csupán abbahagyni. Végző gyanánt hadd említsem meg azt, ami rám talán mindennél nagyobb benyomást tett, s aminek a felismerését e könyvnek köszönhetem. A varsói gettóba zárt embereknek arról az elképesztően erős (sokszor talán már az életük megmentésénél is erősebb) belső késztetéséről van szó, hogy emléket állítsanak saját pusztulásra ítélt jelenüknek. Ahhoz, hogy a híressé vált Ringelblum-archívum (Halasi egyik fontos forrása)

létrejöhesen, nagyon sokak közreműködésére volt szükség. Ezek a halálraítéltek gyűjtöttek mindent, ami dokumentum-értékű lehetett az utókor számára: leveleket, jegyeket, plakátokat, személyes feljegyzéseket, a gettóbeli életről tanúskodó minden olyan tárgyi emléket, amelyeket azután a nevezetes tejeskannákba rejtve elástak – tanúbizonyságul az utókornak. Erre csak egy olyan kultúrájú nép lehetett képes, amelynek a számára az emlékezés nem csupán saját identitásának sarkköve, hanem a szó szoros értelmében az élet feltétele volt. Olyan feltétel, amely túlmutat az életen, de a halálon is. *Mal d'archive*, az archívum vágya, ahogyan Derrida fogalmazott fél évszázaddal később.



„A SZÉP, AMI SEMMIRE SEM JÓ”



## KÖZELÍTÉSEK A MODERNSÉGHEZ

(AZ ÚJ MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNET HARMADIK  
KÖTETÉNEK KONCEPCIONÁLIS KIINDULÓPONTJA)

Milyen modernség-fogalomra, vagy inkább fogalmakra épülhet a harmadik kötet? Egyetérthetünk *A magyar irodalom története*i főszerkesztői koncepciójának azon állításával, hogy irodalmunk „töredezett öröksége” aligha mutatható be többé a szerves fejlődés, a társadalmi haladás vagy az egyenes vonalú szukcesszióként elképzelt modernitás sémájához igazítva. „Nincs kizárva,” olvassuk az előszóban, „hogy a modernség néven ismert, szüntelen továbblépést sürgető mozgalom a XXI. század elejére már véget ért”. Lehet, hogy így van, mindazonáltal nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ez a modernségnek egy rendkívül leszűkítő és sematikus jellemzése. Véleményem szerint realisabb lenne az a megközelítés, amely számol a modernség sokarcúságával. „A modernitás arculatai” megfogalmazásnak (az általunk megvitatott Călinescu-szöveg „five faces”-t említ) van egy további elvi vonatkozása is. Ha elfogadjuk azt a koncepciót, hogy az irodalmi *modernség* sokarcú történelmi jelenség, akkor el kell fogadnunk azt is, hogy ezek az arculatok néha párhuzamosan, akár egymás ellenében, néha pedig egymást követően, de egymásra utalva alakultak ki, és léteztek néha hosszú évtizedekig.

Semmiképpen sem tartanám elfogadhatónak, ha ezt a bonyolult együttélési struktúrát oly módon szakaszolnánk, hogy ezek a szakaszok nem csupán időbeli egymásutániságra, hanem valamiféle folyamatosan emelkedő virtuális értékszintre is utalnak. (Ezért a magam részéről például nem tartom szerencsésnek a „késő modern” kifejezést. Az „elkésetttség” fogalma eleve valamilyen haladás- vagy fejlődés-koncepción belül értelmezhető csupán. Eszem ágában sincs tagadni az egyenlőtlen fejlődés tényét, de ez olyan társadalomtörténeti kategória, amelyből közvetlenül nem deriválhatunk irodalomesztétikai vagy irodalomtörténeti fogalmakat. Arany János nem megkésett Baudelaire és József Attila nagysága nem azon mérhető le, hogy találunk-e nála a posztmodernre emlékeztető megoldásokat. Mindazonáltal persze nem kívánnám „betiltani” a kifejezés használatát, csupán kö-

rültekintő kifejtést várnék el az adott kontextusban.) Az axiológiai szempontok természetesen nem zárhatók ki az irodalomtörténet-írásból. Az értékelő aktusok tartalmát illetően a tudományág művelőinek aligha lehetséges konszenzusra jutniuk, de ezen aktusok módszertani helyére vonatkozóan ez korántsem reménytelen. „Mindössze” azt kell nyilvánvalóvá kell tennünk, hogy minden értékelő gesztus a jelenben gyökerezik, vagyis az irodalomtörténész szemléletmódja történetileg meghatározott. A folyamatok, jelenségek, egyéni írói teljesítmények szerepeltetésének arányát és módját annak a metodológiának az alapján lehetne elgondolni, amelyet Deleuze (Foucault-ra utalva) kartográfiai módszernek nevezett. Ez annyit jelent, hogy a hosszú távú történeti folyamatokon belül az irodalmi diskurzusoknak sokféle, heterogén típusa él együtt rövidebb-hosszabb ideig. Az ilyesfajta koegzisztenciát pedig úgy ragadhatjuk meg a legalkalmasabban, ha mintegy kiterítjük őket a térben, vagyis „térképként” szemléljük őket. Ezzel jó esélyünk van arra, hogy elkerüljük a történeti teleológiának még a látszatát is, valamint, hogy semlegesítsük a nemkívánatos „külső” értékszempontokat (ilyenek például a politikai megfontolások, amelyeket sokszor lehetetlen kizárni). Például az 1920-tól 1948-ig tartó időszakban legalább háromféle modernség hullámzó intenzitású együttélésével kell számolnunk: az esztéta (vagy esztéticista), az avantgárd és a hagyományörző (vagy klasszicizáló) modernségével. Ezek az irányzatok a modernség paradigmáján belül nem elhelyezhető jelenségekkel *együtt* alkották a kor irodalmi életének közös terét. Ám plurális jellege ellenére, vagy éppen ennek folytán azért tarthatjuk alapvetően fontos kategóriának a modernséget, mert a konzervatív, vagy valamilyen szempontból tradicionalistának nevezhető irányzatok is a modernség valamelyik értelmezésével szemben fogalmazták meg magukat. (Ne feledjük például, hogy a katolikus egyházban a XIX. század végén komoly erőfeszítések történtek a modernizálásra, vagyis a hitélet és a korabeli szellemi és tudományos vívmányok közelítésére. Egyes kutatók szerint a „modernizmus” szót is az elsők között használták ebben a szöveggörnyezetben.)

A modernség sokarcúságára való hivatkozás azonban nem mehet a világos fogalomhasználat rovására. Tudjuk, hogy a *modernus* szó felbukkanására a korai középkor (kb. a VI. század) óta vannak adataink, mégpedig a „jelenlegi, mostani” jelentésben. Az újlatin nyelvekbe átkerülve az időhatározói jelentést lassan felváltotta az a szemantikai tartalom, amely máig jellemzi a szó használatát: „korszerű, divatos, új”. Nyilvánvaló, hogy ebben az értelemben a *modern* csak *valamivel szemben* (nevezetesen a „rég” ellenében) fogalmazódhatik meg. Ez az oppozíció alapuló meghatározás teljes mértékben jelen volt a reneszánsz kori itáliai, majd a jóval nagyobb és tartósabb hatású XVII. századi francia vitában (*Querelle des Anciens*



*et des Modernes*). Ez utóbbival kapcsolatban már felmerül egy olyan belső ellentmondás, amelyhez hasonlók a későbbiek során is gyakran felbukkannak a „modern” szó használata során. Mint Fumaroli kimutatta, az antik mintáktól való elszakadást, illetve a jelen alkotóinak velük való egyenrangúságát (sőt, esetenként felsőbbrendűségét) hirdető Perrault valójában rend- és szabályozás-párti volt. Ezzel szemben Boileau, a „régiek” vezéralakja a személyes alkotói szabadságot védelmezte, miközben az ókor nagyjaira hivatkozott. Tehát a modernség hirdetése már ekkor sem jelentett garanciát valamilyen „progresszió” melletti kiállásra (jelentsen az bármit egy adott korszakban).

Nádasdy Ádám a kilencvenes években írott cikkében a *modern* szó háromféle (relatív, vagyis viszonyító) jelentését különböztette meg: az *időjelölő* („jelenlegi”), a *tartalomleíró* („korszerű”) és a *tartalomértékelő* („haladó, a hagyománnyal szakító”) értelmet. Beszél továbbá a szó abszolút jelentéséről is, amikor a „modern” „újkori”, vagy „huszadik századi” értelemben használjuk. Nyilvánvalónak látszik, hogy a harmadik relatív, „tartalomértékelő” jelentés a XVII-XVIII. században alakult ki Nyugat-Európában és a továbbiakban (párhuzamosan a fejlett kapitalista, ipari társadalmak kialakulásával) összekapcsolódott a nagy emancipatórikus „narratívákkal”, ahogy Lyotard fogalmazott. A modernség fogalmát ilyen értelemben a történelem és a művészettörténet teleológiai víziója alapozza meg, ez viszont a haladás és a tökéletesíthetőség racionalista posztulátuma. A „modern társadalomról” alkotott kép a XIX. században már nem nélkülözheti a jövőorientáltságot, a funkcionalista racionalizmust, az esélyegyenlőséget mint célkitűzést, vagyis az emancipációs törekvéseket (a zsidók, a munkásosztály, majd a nők emancipációját). Köztudomású, hogy mindez milyen módosulásokhoz vezetett az európai típusú társadalmakban, s milyen kihatásokkal járt a szokások és az értékek átrendeződésének területén. A művészetben és az irodalomban ez a folyamat a nagy kánonok megrendülését és az értékek univerzalizálódásának igényét hozta magával (lásd a világirodalom fogalmának megszületését). Az esztétikai értelemben vett modernség egyik ága kétségtávol ennek a társadalomképnek a derivátuma volt még a huszadik században is; az avantgárd irányzatok némelyikében ez egyértelműen kitapintható. „Egy adott időponttól fogva a században tulajdonképpen ott kísértett az a gondolat, hogy meg kell változtatni az embert, új embert kell létrehozni. /.../ Az alkossunk új embert követelése mindig egyenértékű a régi embert elpusztításának követelésével. A heves és engesztelhetetlen vita arról szól, hogy milyen a régi ember. De a terv minden esetben olyan radikális, hogy a megvalósításánál nem számolnak az emberi életek egyediségével – csak nyersanyagot látnak bennük. Kicsit úgy, mint a modern művészetben: a modern művészet alkotóinak

szemében a hangok és a formák – kiszakítva tonális vagy figuratív harmóniájukból – csak olyan nyersanyagot jelentenek, amelynek újra kell gondolni a rendeltetését.”

A XIX. század közepe táján azonban még egy fontos változás következik be a modernség-felfogások történetében Baudelaire nevezetes cikkében (*Salon*, 1846) kifejti, hogy a modern nem a régivel áll szemben, hanem az örökkévalóval, az időtlennel. Modern tehát az, ami megragadja a relatív, körülményfüggő elemet a korban, az erkölcsökben, a szenvedélyekben (mondhatni, a Szép történeti oldalát képviseli). Ahogy Walter Benjamin megfogalmazta Baudelaire kapcsán: nála a modernség a művészet átmeneti, esetleges, illanó, az időbeli változásnak alávetett fele, míg a másik a változtathatatlan, örök jelen. Ez azért döntő jelentőségű változás, mert ebből az átmeneti, ha úgy tetszik, felemás koncepcióból nőnek ki a XX. századi modernség legradikálisabb változatai és sajátosságai. Azok a tendenciák, amelyek már nem egyszerűen a Régivel való szakításra és a vele legalább egyenértékű Új megteremtésére helyezik a hangsúlyt, hanem a folytonos újrakezdésre. A művészetet a jelenben gondolják el, de ez már nem a tiszta Szépség örökös jelene. (A szépség státusa alapvetően megrendül a XX. században.) „Az invenciónak belső értéke van, az újdonság mint olyan gyönyörködtet. A régi és az ismétlés gyűlöletes, vagyis az abszolút szakítás, amely egyedül a jelen fontosságára szorítkozik, üdvös. Avantgárd körökben ez az uralkodó értelmezése Rimbaud mondatának: „Modernnek kell lenni mindenestül”. A művészet lényege szerint nem az örökkévalóságnak szóló termelés, nem olyan művek létrehozása, amelyeket a jövő majd megítél. Az avantgárd gondoskodik róla, hogy a művészetnek legyen tiszta jelene. Nincs idő a várakozásra. Nincs utókor, csak a művészet harca van a szklerózis és a halál ellen, itt és most, és győzni kell. És minthogy a jelent folyamatosan fenyegeti a múlt, hiszen törekény, ki kell kényszeríteni valamely csoport provokatív fellépésével, amely biztosítja a mulékony és a pillanatszülte üdvözülését a megállapodottal és az intézményesülten szemben.” (Alain Badiou, i. m.)

A Baudelaire nevével fémjelzett modernség-szemlélet alapozza meg a műnek az a fogalmát is, amely alárendelhetetlenné teszi a szabályoknak és konvencióknak. A mű abszolút egyediségének gondolata vezet el Mallarménak a „totális műről” alkotott felfogásáig, amelynek az egyes alkotások csupán a töredékei. De a XX. században több elméleti törekvés indul ki abból a feltételezésből, minden jelentős mű létrehozza a saját esztétikáját. Ennek a folyamatnak a logikus folyománya-ként értékelhetőek azok az irányzatok, amelyek a későbbiek során magát a Művet is elutasítják, az esztétikai koherencia és a szerző fogalmával együtt. A befejezetlenség, a töredékesség, később az aleatorikusság mint formaszervező elv befogadása, a művészet és az élet közötti határvonal eltörlésére irányuló kísérletek szintén

modernségnek mint sajátos, a jelent megtestesítő időbeliségnek a meghatározásából erednek.

A modernitás-fogalom pluralitása azonban, amelyet a harmadik kötet elkészítése során egy pillanatra sem lehet szem elől téveszteni, azt is jelenti, hogy irodalomtörténeti kategóriaként alkalmazva lehetőség szerint meg kell fosztanunk minden értékelő hangsúlytól, vagyis axiológiai vonatkozástól. Pontosabban fogalmazva, számot kell adnunk arról, ha a azok a művészek vagy művészcsoportok, akik és amelyek önmagukra a „modern” jelzőt alkalmazták, értékhangsúllyal látták el a kifejezést, ám ettől (történészként) el kell vonatkoztatnunk. Így például a dekadens vagy esztéticista modernség esetében tárgyalnunk kell azt a sajátosságot, hogy ezek a művészek vagy írók önnön „modernségüket” egy pillanatra sem kapcsolták össze a társadalmi progresszióval valamilyen felfogásával. Mi több, saját helyzetüket a társadalom fejlődési irányával szembenállóként határozták meg; ugyanakkor éppen ezt tartották „modernnek” saját művészi vagy irodalmi gyakorlatukban. Ha úgy tetszik: nem, hogy meg akarták volna teremteni „az új embert”, hanem az volt a meggyőződésük, hogy ők maguk egy újfajta („beteg”, „ideges”, a múltbelinél „érzékenyebb”) emberfajta képviselői, amely esetleg halálra van ítélve. Ez a felfogás is megfelel azonban a Nádasdy-féle osztályozás „relatív-tartalomleíró” változatának, vagyis a modern mint „maias”, a mai korhoz illő, korszerű, divatos jelentésárnyalatnak.

Nem foglalkozom a „modern” származékszavaival, mint amilyen például a „modernizmus”, a „modernkedik” és még sorolhatnám. (Bár megjegyzendő, hogy az állítólagos első előfordulás a magyar irodalomban Csokonai *Dorottya*jából (1799) már ebben az enyhén pejoratív, csúfondáros értelemben szólal meg.) „A huszadik század nagy, dialektikus antagonizmusa (hogy stílszerű maradjak) a hagyomány és a modernség harca volt. A harcnak vége: a modernségből hagyomány lett.” Nádasdy a nyelvész szemszögéből, a modern szó aktuális használatának vizsgálata alapján vonja le ezt a következtetést, amely látszólag egyezik Szegedy-Maszák álláspontjával, amelyre írásom elején utaltam. Az irodalomtörténész szempontjából azonban (véleményem szerint) máshogyan kell felvetnünk ezt a kérdést. Nádasdy szerint a modernség hagyománnyá válását, „a modern művészet, irodalom, érület” korának bevégződését többek között a „posztmodern” kifejezés óriási népszerűsége igazolja. (Ne feledjük, hogy a cikk 1996-ban íródott és 1998-ban jelent meg.) Csakhogy ez egyáltalán nem érv az ellen a koncepció ellen, amely igazodási pontként, vagy fogalmi sarokkőként változatlanul a modernséget tartaná meg. Mint láttuk, Călinescu például a modernség egyik arculataként tartotta számon a posztmodernizmust. Az elmúlt bő egy évszázad magyar irodalomtörténetének

megírásához is ez a fogalom látszik a legalkalmasabb rendező elvnek, ha kellő rugalmassággal és szemantikai sokrétűségének állandó szem előtt tartásával alkalmazzuk. Ez azt jelenti például, hogy az elmúlt négy évtized magyar prózairodalmának sokat emlegetett új törekvéseit nem a „modernség” belül kell ugyan elhelyeznünk, de kétségtelenül a modernséghez mint hagyományhoz viszonyítva kell megértenünk. Mi lehetne az a minimális közös nevező, amely a „modern” szó különböző jelentéseit (a wittgensteini „családi hasonlóság” módján) mégiscsak *összekapcsolja* egymással? Angélique mondatát idézném Molière *Képzelt betegéből*: „Les anciens sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant”.

---

## ESZTÉTIZMUS, ESZTÉTIZÁLÓ MODERNSÉG

Az esztétizmust kifejlett formájában általában a 19. század utolsó harmadának Angliájához kötik (*Aestheticism* vagy *Aesthetic movement* néven), annak ellenére, hogy a *l'art pour l'art* elvét (*Art for Art's Sake*) nyilvánvalóan Théophile Gautier, illetve az ő nyomdokaiba lépő Parnasse-mozgalom hatására tették magukévá az angol írók. (Bár vannak olyan vélemények, hogy a kifejezés Victor Cousintól, vagy még korábbi, Benjamin Constant-tól származik.) Az esztétizmus képviselői elutasították John Ruskinnak vagy Matthew Arnoldnak a morális és hasznos művészetről alkotott nézeteit. Ténylegesen Gautier mondta ki a *Mademoiselle de Maupin* botrányos előszavában (1835), hogy „Csak az lehet valóban szép, ami semmire sem jó, rút minden, ami hasznos”. Ez a gondolat visszhangzik majd Oscar Wilde-nál, a *Dorian Gray* előszavában is, amelyre majd visszatérünk. (Természetesen ki kell emelnünk Walter Pater szerepét, akinek *A renaissance* című munkájára már jóval teljes magyar megjelenése előtt [1913] rengeteg utalás történik a századelő magyar kulturális sajtójában.)

Pór Péter így foglalta össze az esztétizmus lényegét: „a fogalom kétségkívül létezik, de szokásosan egy kvázi-filozófiai tételt jelöl, amely a létezés hierarchiájának tetőpontjára az esztétikai megjelenését helyezi. Jól tudott, hogy ezt a kvázi-tételt Walter Pater fejtette ki, ha nem is legrendszeresebben, de a legnagyobb hatással (erősen befolyásolva annyira különböző költőket, mint például Hofmannsthal és Babits). A művészet és az élet egységét hirdette, de ennek az egységnek az érzéki tapasztalat mindenütt jelenvalóságában kell megvalósulnia.”<sup>1</sup> Valóban, Pater munkájának előszavában a szépség elvont meghatározásának kísérlete ellen lépett fel. „A szépség viszonylagos, mint minden emberi tapasztalás alá eső tulajdonság; a szépség meghatározása olyan arányban válik értelmetlenné és haszontalan-

1. Pór Péter: *Baudelaire kettős öröksége*. <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00064/por07.html>

ná, amint elvontabbá lesz. A szépséget nem elvont, hanem a lehető legkonkrétabb vonatkozásban meghatározni, megtalálni nem általános formuláját, hanem azt az alakját, amely a szépségnek ilyen vagy amolyan megnyilatkozását híven kifejezi – ez az igazi esztétikus célja.”<sup>1</sup> Mint látjuk, az angol szerző bizonyos értelemben a platonikus esztétika ellen lép fel; gondoljunk csak *A nagyobbik Hippiász* című dialógusra, ahol Szókratész éppen a szépség általános formuláját akarja „előbábáskodni” vitapartneréből – igaz, a mű végén belátva ennek a törekvésnek viszonylagos képtelenségét. Az esztétikai kritizmus célja a következő kérdések megválaszolása: „Mi ez a dal vagy kép, az életben vagy olvasmányomban talált vonzó egyén *rám* nézve? Milyen hatással van rám? Gyönyörűséget okoz? és ha igen, mily fajta és mily fokú gyönyörűséget? Mennyire tágítja ki vagy korlátozza lényemet hatása?”<sup>2</sup> Ily módon a kritikus az a személy, aki egy bizonyos típusú szenzibilitásra képes. Ennek köszönhetően viszont „nem kell vesződnie azzal az elvont kérdéssel, hogy mi a szépség magában és mi a viszonya az igazsághoz és a tapasztaláshoz; hiszen ezek metafizikai kérdések, amelyek éppoly meddőek, miképp minden metafizika. Közömbösen térhet ki előlük, akár van rájuk felelet, akár nincs, mivel hogy rá nézve ezek a kérdések nem érdekesek”.<sup>3</sup>

Fontos eleme Pater gondolkodásának, hogy az egyes művészeti ágak nem gondolatok átültetései különféle formanyelvekre, hanem különálló érzéki világokat alkotnak, amelyek nem vezethetők vissza a művészet egyetlen generikus fogalmára. (Ez a felfogás majd Adornónál tér vissza, gondoljunk csak *A művészet és a művészetek* című tanulmányára.) Ebből következőleg Paternél az egyes művészeti ágak kifejező eszközei a szépérzés különféle köreit alkotják: ennek tulajdonítható, hogy az egyik eszköztárát lehetetlen a másikban alkalmazni. Ezt ismeri fel az „igazi művészeti kritikus”, akinek a legfontosabb tulajdonsága a képzelőerővel rendelkező ítéletre való képesség, amely az érzékek megelevenítő erején nyugszik. Az ilyen kritikus tudja, hogy a művészetben nem a gondolati elem a lényeges. „Egy nagy festménynek tehát számunkra nincs más mondanivalója, semmi határozott más célja, mint egy ragyogó sugár, a fénynek és az árnyéknak véletlen játéka a földön vagy a falon.”<sup>4</sup> Viszont ha egy festmény megfelel ennek az alapkövetelménynek, *akkor már* beszélhetünk akár a festészet költőiségéről is. Az elkülönültség ellenére ugyanis a művészeteknek van olyan törekvésük, hogy átlépjenek a másik művészeti ág területére; „anders streben”, hivatkozik a német esztétikai hagyományra Pater.

1. Pater WALTER: *A renaissance*. Fordította SEBESTYÉN Károly. Révai, 1919. 11.

2. I. m. 12.

3. I. m. 13.

4. I. m. 194.

Feltételezhetjük, hogy az angol esztétára hatással volt Schopenhauer művészetfelfogása, mint akkortájt alighanem mindenre a művelt Európában. Schopenhauerrel egybehangzóan állítja, hogy „minden művészet kivétel nélkül a tiszta zene felé törekszik”, amennyiben a művészet lényegi célja és egyben sajátossága az anyag és a forma különbségének eltüntetése. Ezért van az, hogy a költészet legtökéletesebb formája a líra, amelyben a „a tárgy elnyomása” (vagyis a gondolati elem háttérbe szorítása) valósul meg, „olyannyira, hogy a költemény jelentősége, értelme csak azon az úton válik világossá, amely úton már nem az értelem jár”.<sup>1</sup> Ez a felfogás nagy hatást gyakorolt nálunk is, és mintegy megalapozta az esztétizáló modernség különféle megvalósulásainak (impresszionista művészet, irodalom és kritika, a szecesszió, a szimbolizmus bizonyos alkalmazásmódjai) szemléletmódjait. Pater a látszat ellenére nem rapszodikusán csapongó, hanem nagyon is következetes gondolkodó. Gondolatmenete logikusan vezeti el addig a következtetésig, hogy a zene a legtisztább típusa az igazi művészetnek, mert benne az anyag és a kifejezés módja teljesen áthatják egymást. Ezért, ahogy korábban már utalt rá, minden művészet végső törekvésében a zene törvényei után igazodik. A művészeti ágak autonómiájának elve ugyanakkor azt jelenti, hogy ezt az ideált csakis és kizárólag a zene valósíthatja meg. A művészeti kritikának tehát az a feladata, hogy megállapítsa, milyen mértékben sikerült egy műalkotásnak ezt a zene felé törekvést megvalósítania.

Pater mindezt a *modernség* nevében fogalmazza meg, amint arról a „zárószó” tanúskodik. „A modern gondolkodásnak egyre erősebb irányzatává lett, hogy minden dolgot és a dolgok minden tulajdonságát állhatatlan és változó jelenségnek tekintsen.” Mármost a művészet ennek a szemléletmódnak a leghívebb kifejezője, ugyanis nyíltan bevallja, hogy „a futó pillanatot” kívánja megragadni, hogy megadja neki „a legszentebb ihletet”.<sup>2</sup> A tűnékenynek, az efemernek a megragadása, mint a modernség alapvető jegye – mint tudjuk –, Baudelaire-nél tűnik fel először. Tágabb értelemben azt a minőséget jelenti, hogy valaki összhangban van a jelennel, annak összetéveszthetetlen „újszerűségével”. Matei Calinescu, aki saját bevallása szerint Baudelaire-t „fogalmazza újra”, ezt úgy fejezi ki, hogy a modernség nem más, mint *jelenünk egyedi történeti jelenvalóságának* megértése.<sup>3</sup> Esszéjében, amely végső változatában *A modern élet festője* címet kapta, ezt írja Baudelaire: „A modernitás a múltó (*transitoire*), a rövid életű (*fugitif*), az alkalmotól függő (*contingent*) a művészet egyik

1. I. m. 200.

2. I. m. 319.

3. Matei CALINESCU: *Modernitás, modernizmus, modernizáció: variációk modern témákra.* Literatura 1997/3. 239.

fele, míg a másik az örök, a soha nem változó...”<sup>1</sup> A szépségnek tehát két fajtája van szerinte: az örök és a mulékony; néhány sorral később pedig azt is hozzáteszi, hogy „minden olyan modernség, amely méltó arra, hogy antikvitássá váljék, úgy érheti el ezt, ha kivonódik belőle az emberi élet által önkéntelenül beléoltott” – tehát mulékony, efemer – szépség. A modern művészet és a modern élet összekapcsolása ugyanakkor megnyitja az utat „a gonosz sajátos szépségének” (Baudelaire kifejezése) felismerése irányába. Ez a szépség „a művészetnek az a lényegibb fele, amelyet nem lehet a múlt mestereit utánozva, vagy tőlük tanulva elsajátítani, melyet csak egyedül lehet fölfedezni, az érzékelés erősítése, az új iránti gyermeki érzékenység, „mély és örömteli kíváncsiság” által”.<sup>2</sup> Ennek a gyermeki szenzibilitásnak a naivitásában, ártatlanságában rejlő mágikusság adja a specifikumát (*magique à force d’ingénuité*). A gonoszban vagy a szörnyűségesben rejlő szépség feltárulása a gyermekien ártatlan látásmód számára rendkívüli jelentőségű művészetfilozófiai gondolat, amely az etikum és az esztétikum kapcsolatának összetettségére és ellentmondásosságára mutat rá. (Bár maga Baudelaire, noha „a *l’art pour l’art* és az esztétikai tisztaság híve volt”, nem választotta el radikálisan a művészetet az erkölctől.<sup>3</sup>) Calinescu többek között ezzel érzékelteti, hogy a modernség elmélete a jelen legkülönbözőbb, pozitív és negatív filozófiai interpretációit be tudta fogadni. Az esztétizáló modernség megértése szempontjából lényeges mozzanat, hogy a modernség és a haladás, modernség és racionalitás fogalmának összekapcsolása a felvilágosodás korát követően pozitív és negatív jelentést egyaránt nyerhet. Ezért azután van olyan modernitás „amely inkább modernellenes, mint hagyományellenes, és mélységesen ambivalens érzéseket táplál az új értékét illetően”.<sup>4</sup> Így teljes joggal beszélhetünk az ellenmodern modernitás doktrínáiról, akik közé tartoznak például a technikai értelemben vett modernitás elutasítói. Ez utóbbiak vagy egy kollektivista jövő, vagy egy mitikus múlt felé fordulnak, de minden esetben egy sajátos értelemben vett időszerűség, vagyis *modernség* nevében. Mindez Calinescu számára annak belátását jelenti, hogy „nem szabadna *egy* modernitásról, a modernizáció *egy* sémájáról vagy útjáról, a modernitás *egységes* elméletéről beszélni, amely lényegében *univerzális* lenne, és *univerzális, egységes* standardokat tételezne fel, függetlenül az idő és a tér koordinátáitól. Ha a modernitás valóban kreatív..., akkor nem lehet más, mint plurális, helyhez kötött és nem-utánozó.”<sup>5</sup>

1. Charles BAUDELAIRE: *Le peintre de la vie moderne*. In *Œuvres complètes*. Pléiade, Gallimard, 1954. 892.

2. CALINESCU: i. m. 241. A Baudelaire-idézetek fordítását egyes helyeken módosítottam.

3. I. m. 242.

4. I. m. 243.

5. I. m. 255.



Az esztétizmusnak nevezett „kvázi-tétel” (Pór Péter kifejezése) másik alapvető forrása Nietzsche *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus* című műve. Nietzsche szerint „a művészetnek mindenekelőtt tisztaságot kell megkövetelnie a maga birodalmában. Hogy a tragikus mítoszt megmagyarázhassuk, ennek épp az az első követelménye, hogy az általa kiváltott sajátságos gyönyört a tisztán esztétikai szférákban kutassuk, anélkül, hogy onnan átrándulnánk a részvét, a félelem és az erkölcsi emelkedettség tájaira”. Csak így nyílik esélyünk annak megértésére, hogy miként tud esztétikai gyönyört kiváltani a csúf és a diszharmonikus, vagyis a tragikus mítosz tartalma. A filozófus ismételten leszögezi, hogy „a létezés és a világ kizárólag esztétikai jelenséggént tekinthető igazoltnak”, és hogy „a világgal összemerve egyedül a zene adhat fogalmat arról, mit kell érteni a világ esztétikai jelenséggént való igazolásán”.<sup>1</sup> Pór Péter figyelmeztet arra is, hogy míg Pater a világ esztétikai elsajátításának pozitív értelmet tulajdonít, Nietzsche ugyanazt negativitásba fordítja, amikor érvénytelennek nyilvánít minden teleológiát és minden theodiceát. „Igaz, hogy Pater állító mondatai is és Nietzsche negatív formulája is egy hierarchikus világfelfogásba illeszkednek bele, amelyben a zene a legmagasabbrendű művészet. Pater számára azonban a zene a létezés teljes művészi meghódítását, míg Nietzsche számára a létezés tragikumát testesíti meg.”<sup>2</sup> Mindazonáltal Pór szerint „elvitathatatlan, hogy 1890, tehát Nietzsche szellemi összeomlásának esztendeje után, amelyik egyszersmind egészen rendkívüli hírnevének kezdetét is jelentette, tizenöt-húsz éven keresztül a művészek a két mondanivalót valamilyen kevéssé tisztázott, de felette hatékony szinkretizmusban fogadták be és e szinkretizmusban alakították ki a saját mondanivalójukat”, s ez a „szinkretikus ihletállapot” felel meg lényegében az esztétizmus fogalmának. A határvonalat az „objektív líra” (Eliot) létrejötte jelenti, magam úgy mondanám, hogy inkább elvileg, mintsem történetileg, hiszen az esztétizmus hatása nyomokban vagy töredékesen még évtizedekig jelen van az európai irodalom és művészet történetében.

Az esztétikum és a morál viszonyát remekül foglalja össze egy olyan gondolkodóról szóló tanulmány, aki maga sem állt távol az esztétizmus szemléletmódjától. Crocéról van szó. Az esztétizmusnak, írja a kommentátor, „a szépség szemantikai helyeként értelmezett szenzibilitás ad jelentésegységet. A szépség, amennyiben olyan értékként értelmezett, amely minden más értéket maga alá rendel, avagy kizárólag maga jelentkezik értéként, az esztétizmus kardinális pontját jelenti. [...] Következésképpen a moralitás abban a szükségszerűségben oldódik fel, illetve ar-

1. Friedrich NIETZSCHE: *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus*. Európa, Bp., 1986. 198.

2. PÓR Péter: i. m. 7.

ra szorítkozik, hogy a fent említett módon értelmezett, azaz az élet minden mozzanatában megjelenő szépséget létrehozza, bálványozza, bemutatassa és tanúsítsa. [...] Kizárólag a szépség létrehozása és teremtése, valamint az általa okozott gyönyör lehetnek érdemesek az élet elnevezésre”. Vittoria Stella hozzáteszi, hogy az esztétizmus „a modern lélekben nyer teljes evidenciát”, s ezt akkor is biztonsággal állíthatjuk, ha az esztétikai gondolkodás történetének jóformán valamennyi korszakában találkozhatunk hasonló megnyilvánulásokkal. A kifejlett esztétista filozófiához és egzisztenciális magatartásformákhoz a *hedonizmus* válfajai esnek a legközelebb, „az esztétizmus gyakran abszorbeálja a hedonizmust, egybefoglalják őket, vagy épp fordítva, a hedonizmus jelenik meg és válik szélsőséges megnyilvánulássá az esztétizmusban...”<sup>1</sup> Vittorio Stella azonban azt is hangsúlyozza, hogy Croce már 1905-ben bírálta az esztétizmus etikai negativizmusát. Úgy vélte, hogy a művészetnek, legalábbis közvetve, van erkölcsi hozadéka: előkészíti az egyént a helyes morális döntések meghozatalára, és segít azok megalapozásában.

#### KÉT PÉLDA: HUYSMANS ÉS WILDE

A továbbiakban az esztétizmus két közismert példáját mutatom fel röviden, amelyek egyben átvezetnek bennünket ennek az irányultságnak a magyarországi meghonosodásához. Joris-Karl Huysmans *A külön* című regénye (1884) Kosztolányi fordításában csak 1921-ben jelent meg. Mint Takács Ferenc írja, Justh Zsigmond ugyan meglátogatta az író 1887-ben, de ez a kortársakban nem hagyhatott nyomot. Ady viszont „1906-ban szól róla a *Budapesti Napló*-ban, rövidebb írásai fel-feltűnnek a magyar sajtóban, *A kávéház* című cikke például megjelenik 1905-ben a *Figyelő*-ben, Bródy Jövendője több elbeszélését hozza fordításban. Fontosabb regényei mégis csupán egy egész irodalmi és történelmi korszakkal *később*, a századfordulós világ és az esztétista-dekadens-szimbolista kora modernizmus végleges letűntével keltenek érdeklődést”.<sup>2</sup> Ugyancsak Takács jegyzi meg, hogy az *À rebours* „voltaképpen a dekadencia programját fogalmazta és adta meg, sok egyéb mellett afféle elvi nyilatkozat is volt. Vagy legalábbis annak olvasták az 1880–1890-es évek francia és európai olvasói, az újdonságokra fogékony irodalmi ínyencek”. (Akárcsak sokan mások, a dekadencia szót ebben az összefüggés-

1. Vittorio STELLA: *Esztétika és esztétizmus Croce gondolkodásában*. [http://sedi.esteri.it/budapest/crocepdf/Stella\\_hu.PDF](http://sedi.esteri.it/budapest/crocepdf/Stella_hu.PDF)

2. TAKÁCS Ferenc: *Visszajáról*. Mozgó Világ 2003. február, 29. évfolyam, második szám [epa.oszk.hu/01300/01326/00036/09Takacs.html](http://epa.oszk.hu/01300/01326/00036/09Takacs.html)

ben nem különíti el az esztétizmustól és a szimbolizmustól. Értelmezésemben az esztétizmus szolgálhat mindezen irányzatok generikus kategóriájaként.)

Mint számos más értelmezője, én is a mesterkélttség dicséretét emelném ki a mű gazdag tematikájából, hiszen ebben nyilvánul meg talán a legegységelműbben az esztéta modernség sajátos huysmans-i válfaja. Az *artificiel* mint elv, a mesterségesen létrehozott produktumok felsőbbrendűségének teóriája nyilvánvalóan Baudelaire-től eredeztethető. Des Esseintes herceg szemében „a mesterkélttség volt az emberi szellem megkülönböztető jele”, hiszen meggyőződése szerint a „szószátyár természetet” valami művésziesszel kell helyettesíteni. Így válik érthetővé annak a hasonlatnak az iróniája, amely a nő szépséget veti össze egy mozdony szépségével, s amelyben persze az előbbi marad alul. Különös elágazása ez a preraffaelitáktól induló esztétizmus „művészetvallásának”: egyszerre van szó a modernség technikai vívmányainak (mint a mesterkélttség csúcsteljesítményeinek) dicsőítéséről, ugyanakkor a haladás elvének elutasításáról. Ám mindkét gesztus ironikus távolságtartással kezelendő – s ezt a kortársak nem feltétlenül észlelték. Tverdota György hívta fel rá a figyelmet, hogy a herceg irodalmi ízlése is ebbe az irányba mutat.<sup>1</sup> A régiek közül kedvence Petronius volt, mégpedig azért, mert ez a szerző szerint nem akart se reformálni, se pedig szatírárt írni. „Nincs kimondott célja és nincsen erkölcs.” De a Croce által említett etikai negativizmusnál érdekesebb ezen a ponton a következő párhuzam. „A herceg a stílus finomkodásában, a megfigyelés élességében, a módszer magabiztosságában bizonyos közeledést és érdekes hasonlóságot látott azokkal a modern francia írókkal, akiket kedvelt.”<sup>2</sup> A főhős könyvespolcain a középkori latin irodalom után rögtön a mai francia szerzők foglaltak helyet; vagyis szó sincs nála a modernség elutasításáról. Inkább a modernség egy speciális válfajának keresését láthatjuk abban a gesztusban (amely oly kevés regényszerű), hogy felsorolja, sőt néhány sorban egyenként jellemzi a számára mértékadó kortárs írókat. A sort persze Baudelaire nyitja meg, őt követi Barbey d'Aurevilly, Flaubert, Goncourt, Zola, majd pedig Mallarmé.

Nyilvánvalóan jogosult az olyan értelmezés is, amely ebben a regényben a dekadencia főbb motívumainak gyűjteményét látja, és azokat követi nyomon. Ám ezúttal inkább azt vegyük szemügyre, mit vár a kortársi irodalomtól a herceg, ez a „privilegizált olvasó”. „Zavaró határozatlanságot kívánt meg az írótól, hogy tovább álmodozhasson, és a pillanatnyi lelkiállapota szerint, saját akarataira határozatlanná vagy világossá tehesse a szöveg értelmét. Alapjában véve művészi alkotást akart,

1. TVERDOTA György: *Joris-Karl Huysmans: A különnc*. In *Huszonöt fontos francia regény*. Szerkesztette KARAFIÁTH Judit. Maccenas, Bp., 1996. 160–163.

2. JORIS-KARL HUYSMANS: *A különnc*. Lazi, Bp., 2002. 32.

hogy önmagáért való legyen, és hogy ő adjon neki értelmet. Vele akart menni, általa akart haladni, hogy a könyv segítőtársa legyen, hogy mintegy járművön szállítsa őt tovább abba a légkörbe, ahol a finom érzések váratlan megindulást adnak neki, melynek okait sokáig és hiába keresi az ember.”<sup>1</sup> A befogadó aktív szerepének radikálisan újszerű hangsúlyozása ez, amely tökéletesen harmonizáltatható az „efemer modernség” baudelaire-i teóriájával. Karnyújtásnyira van a „kritikus mint művész”, sőt az olvasó mint művész koncepciója; ezt a lehetőséget elsősorban majd Oscar Wilde fogja kiaknázni. Ennek az elképzelésnek az alapja az, hogy a személyiség maga is állandóan változik az időben, s ezért elvárható a műalkotástól, hogy ne álljon útjába ennek a változékonyságnak, hanem inkább újabb és újabb lehetőségeket nyisson meg előtte. Érthető tehát, hogy a herceg az irodalmi formák közül a legjobban a prózában írt költeményt szereti, mivelhogy az „alkimista művész-lángésznek” való: kis terjedelemben is nagy hatást tud elérni. Műfaji utópia ez a javából: néhány mondatban tömör regényt kellene írni, mondja, így egyetlen jelzőn heteken át gondolkodhatna az olvasó, és kitalálhatná a figurák lelki jövőndőjét. (Kinek ne jutna itt eszébe Italo Calvino műve, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó*? Vagyis a szerző-szerep egy részének átruházása az olvasóra? Nem tűnnek alapatlannak azok a törekvések, amelyek a *fin de siècle* esztétizmusa és a posztmodernizmus között keresnek párhuzamokat.) E sajátos modernség-igénynek egyáltalán nem mond ellent a korabeli társadalmi valóság, a reálisan adott életforma-lehetőségek mind dühödtebb elutasítása. Des Esseintes „egyre jobban eltávolodott a valóságtól, különösen a mai élettől, melyet mindinkább meggyűlölt. Ez a gyűlölete visszahatott irodalmi és művészi ízlésére is, és elfordult azoktól a képektől és könyvektől, amelyeknek korlátolt tárgyköre a modern életben van”. Azok az írók, akikre példaként hivatkozik, szintén nem voltak képesek beleolvadni a maguk korába. Ezért tanulmányoztak más korokat, mondja a narrátor, visszaemlékezve olyan emberekre és dolgokra, akiket és amelyeket nem ismertek, vagy régi korokhoz térnek vissza, vagy „a fantasztikumot és az álmot kergetik, a »jövőndőt« – amely nem más, mint a lepergett évszázadok délibábja”.<sup>2</sup> Mai szemmel nézve tehát bizarr keveréket alkot Huysmans-nál a jelen elvetése, a más korokba való menekülés, illetve a kortársi irodalomnak hol a lélek mélyeinek felfedezéseként, hol pedig hanyatlásként, egy betegség végkifejleteként való bemutatása; de még ez utóbbihoz is hozzákapcsolódik az „új zamatok, új mámorok” erjedésének reménye.

1. I. m. 160.

2. I. m. 161.

\*

A *Dorian Gray arcképéről* azt írja Takács Ferenc, hogy az „tudatos és elvszerű plágium: az *À rebours* átírása-meghosszabbítása. Az ősforrásból merít, mondanám, ha a »forrás« nem lenne gyanúsan természeti dolog, a »merítés« pedig méltatlanul vitális művelet. A »másolás« szó jobban illik a Wilde-regény tüntető másodlagosságára: például a XI. fejezetben Dorian természetellenes kedvteléseinek a feltára szinte pontról pontra megfelel des Esseintes passzióinak. De mélyebb értelemben és körmönfontabb módon is plágium – vagy intertextuális termék – a *Dorian Gray*. A főhős beavatása a dekadenciába, az étellel szemben felveendő frivolan játékos, erkölcsileg súlytalan, sőt kriminálisan közönyös esztétikai magatartásba egy könyv révén történik, amellyel Sir Henry Wotton, az idősebb és tapasztaltabb *dandy* ajándékozza meg az ekkor még ártatlan, angyali szépségű Doriant. Ez a sárga kötésű francia könyv, amint ezt a szöveg utalásai nyilvánvalóvá teszik, bár nevén nem nevezik, sőt el is ködösítik, az *À rebours*. Hőszünk a dekadencia használati utasításaként alkalmazza a maga életére, s közben magába szívja a műből sugárzó megrontó erőt. Ahogy az elbeszélő leszögezi: a művéség végső diadalaként a természet felett »Dorian Grayt egy könyv mérgezte meg«.<sup>1</sup> Most nem a regényt, hanem az elhíresült, de ismereteim szerint nálunk ritkán kommentált *Előszót* szeretném szemügyre venni.

A regény első kiadása 1890-ben jelent meg; Wilde a második, javított kiadásba illesztette bele az *Előszót*. Nevezték már ezt a szöveget a dekadencia vagy az esztétizmus kiáltványának, katekizmusának, de aforizmagyűjteménynek is. Számunkra a műfaji meghatározás nem bír jelentőséggel, figyelmünket csak arra összpontosítjuk, hogy mennyiben gondolja tovább, vagy éppen radikalizálja Wilde azt, amit Huysmans-tól vesz át.<sup>2</sup> Az első mondat nem tartogat meglepetést számunkra: a művész szép dolgok alkotója, mondja Wilde. A második kijelentés már szokatlannabb, mivel lényegében azt állítja, hogy a művészet célja magának a művészetnek a felmutatása, de nem áll meg a művészet a művészetért elvnl, hanem hozzáteszi: ezzel együtt járó cél a művész elrejtése, eltüntetése is (*To reveal art and conceal the artist is art's aim*). A művészet célja olyannyira önmaga, hogy a művész személyiségét is homályba kell borítani. Szó sincs tehát a művész önkifejezéseként értett művészetről. Ezt követően rögtön a kritikusra, illetve az olvasóra tér át. A kritikus az, aki más módon vagy más matériába tudja lefordítani a szép dolgokról szerzett

1. TAKÁCS: i. m.

2. OSCAR WILDE: *The Picture of Dorian Gray. The Preface*. Penguin Books, 1994. 3–6.

benyomását. A kritika legmagasabb és legalacsonyabb rendű formája is egyfajta önéletrajz, jelenti ki, vagyis folytatja Huysmans-nak az olvasói aktivitást kiemelő koncepcióját. Az érdekes az, hogy míg a művésznek el kell tűnnie a műve mögött, addig elismeri az olvasónak (a kritikusnak) azt a jogát, hogy olvasatát önéletrajzként élje meg. (Ez összecseng Anatole France 1888-as véleményével: „A jó kritikus az az ember, aki elmeséli, milyen lelki kalandokat élt át a remekművek között.”<sup>1)</sup>

Az olvasónak adott esélyek azonban növelik a felelősségét is: akik rút jelentéseket találnak a szép dolgokban, azok romlottak, anélkül, hogy elbűvölőek (*charming*) lennének. Akik szép jelentéseket találnak szép dolgokban, azok a műveltek. Számukra van remény. Ők azok a kiválasztottak, akiknek a szép dolgok egyedül és kizárólag a Szépséget jelentik. Erkölcsös vagy erkölcstelen könyv nem létezik, csak jól vagy rosszul megírt könyv, s „ez minden”. A 19. század utálkozása a Realizmustól Caliban dűhe, aki saját képét látja a tükörben. A 19. század idegenkedése a Romanticizmustól szintén Caliban dűhe, aki nem látja saját arcát a tükörben. Az ember morális élete a művész tárgyának, illetve anyagának (*subject-matter*) részét képezi, de a művészet moralitása egy tökéletlen médium tökéletes használatában áll, ennek folytán a művésznek nem lehetnek etikai szimpátiái. Az etikai szimpátia jelenléte egy művésznél megbocsáthatatlan stiláris modorossággá válik. Ugyanakkor a művész sohasem morbid, mivel bármit jogában áll kifejezni. A gondolkodás és a nyelv eszközként szolgál a művész számára, míg a morális tényezők (bűn és erény) a művészet anyagához tartoznak. (Wilde csatlakozik a Schopenhauer–Nietzsche–Pater vonulathoz, amikor kijelenti: a forma szempontjából minden művészetek számára a zene az alaptípus.) Minden művészet egyszerre felület és szimbólum; akik a felszín alá merülnek, vagyis olvassák a szimbólumot, saját felelősségükre teszik. A művészet ugyanis nem az életet, hanem a nézőt tükrözi – ezen a ponton Wilde az esztétizmusnak ugyanazt a vonalát folytatja, mint Huysmans, néhány évvel később pedig France és Proust. Wilde ezt látja igazolva az egy és ugyanazon műről alkotott vélemények különbözőségében: szerinte az elérő befogadói reakciók azt mutatják, hogy a mű új, összetett és életerős. „Mikor a kritikusok összetűznek, a művész összhangban van önmagával.”<sup>2)</sup> Végül az utolsó három sor a művészet és a hasznosság kapcsolata körül forog. Wilde ugyanúgy megveti a hasznosság-elvet, mint Huysmans, noha tisztában van vele, hogy száműzhetetlen a való világból. Éppen ezért mondja, hogy megbocsájthatjuk egy embernek, hogy valami hasznosat csinált, de csak azzal a feltétellel, hogy ne cso-

1. Idézi KOMLÓS Aladár: *Kritika és kritikusok*. Nap Kiadó, Bp., 2004. 63.

2. WILDE: i. m. 6.

dálja azt. Ugyanakkor egy haszontalan dolog előállítás is mentségre szorul nála: márpedig az egyetlen mentség azért, hogy valaki egy haszontalan dolgot csinált, nem más, mint ha intenzíven csodálja azt. A gondolatmenet sajátossága abban áll, hogy a haszonnélküliséget összekapcsolja a csodálatra vagy imádatra méltóval. Ez önmagában annyival több a művészet szakrális pozícióba való helyezésénél, ami az európai romantika születésével egykorú megoldás, hogy egyáltalán *reflektál* a haszonelvűségre. A szakralitást redukálja a szakralitásnak kijáró emberi attitűdre: az imádatra vagy a csodálatra, és egy szellemes paradoxonnal megfordítja a képletet: csak az lehet csodálni, mondja, ami hasznavehetetlen. Márpedig: „minden művészet teljességgel hasznavehetetlen” (*All art is quite useless*).<sup>1</sup>

#### MAGYAR VONATKOZÁSOK

A 19. század végének és a 20. század elejének magyar irodalmi és művészeti életében bőségesen hagyott nyomot az osztrák, illetve a nyugat-európai esztétizmus. A Husysmans-hoz, Wilde-hoz, d'Annunziohoz hasonlóan radikális esztéta írásmódra, életvitelre, filozófiai igényű önmegfogalmazásra azonban aligha találunk példát. A *l'art pour l'art* következetes és minden egyéb szempontot nélkülöző vállalása alighanem elképzelhetetlennek látszott a kor hazai irodalmi és művészeti életében. Az esztétizmushoz a kritika alapelveit illetően valószínűleg Ignotus jutott a legközelebb. De még ő is így fogalmazott az *Olvasás közben* (1906) lapjain: „éppoly közhelye már az értelmes esztétikának, mint amilyen volt a régi értelmetlennek az az ostobaság, hogy minden képnek egy-egy eszmét kell képeznie. Dehogy kell. *L'art pour l'art!* A festő nem novellista. [...] Novellát írjanak a novellisták, s eszmékkel ám vesződjenek a filozófusok. Ez így van – azaz dehogy is van így.” S a következő oldalakon kifejti, hogy nincs olyan festészet, ahol a fény, árnyék, a szín, a vonal pusztán önmagát jelentené. „A világ nem néma, s minden beszél benne, öt, hat, hét nyelven, már ahány érzéket meg tud állapítani a tudomány.”<sup>2</sup> Majd ugyanennek az esszének a második részében, nem véletlenül a zenével kapcsolatban (a programzene valódi jelentését firtatva) az ellenkező álláspontra helyezkedik. „A zenészeknek kellene végre olyan bátraknak lenniök, hogy azt mondják: *L'art pour l'art*. A zenész nem novellista. Nincs köze egyebhez, mint a hangokhoz; és nem is mond egyebet, mint hangokat; ezeket rakja egymás mel-

1. Uo.

2. *Ignotus válogatott írásai*. Kiadja KOMLÓS Aladár. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1969. 459.

lé, viszonyítja egymáshoz, oldja fel egymásba; s ez éppen elég egy életre, egy embernek s egy művészi mesterségnek. Novellát írnak a novellisták, s eszméikkel ám vesződjenek a filozófusok.”<sup>1</sup> A tézis és az antitézis után következik az elhíresült „álszintézis”. Ignotus kétségbe vonja az érzésnek és a gondolatnak akármilyen filozófiai vagy esztétikai alapon való elválaszthatóságát. Így jut el az agnosztikus kritikusi hitvallásig: „Ha akarom: a kő beszél; ha akarom, a szó hallgat. A művészetnek csak egy törvénye van: csinálj, amit akarsz, ha meg tudod csinálni.”<sup>2</sup> A harcosan radikális esztétizmust ez a relativista álláspont nyilvánvalóan kizárja.

Kenyeres Zoltán a *Magyar Génius* (1902–1903) politikamentességet hirdető programjával példázza a Monarchia kulturális elitének egy része által képviselt, az esztétizmus felé mutató kezdeményezéseit. Osváték a kultúraterjesztés politikától való mentesítésével „a jó ízlést” akarták megtenni egyedüli vezérelvül. Többek között valószínűleg ezért volt olyan rövid életű a lap. Kenyeres szerint „a századelő esztétizáló törekvései... lényegében azoknak a politikai szándékoknak a mintájára jártak el, melyek szakítani és bontani akartak ebben a térségben. De minél nagyobb távolságot tartani.”<sup>3</sup> És a Carl Schorskétől kölcsönzött „epimétheuszi” jelzővel írja le a századfordulón létrejött esztétizmust, amelyet Közép-Európa, Közép-Kelet-Európa kultúrája alaprétégének tekint. Epimétheusz, az „utólag gondolkodó” titán, Prométheusz testvére és ellentéte a hátrafelé nézést, a befelé fordulást jelképezi Schorske szerint. Ennek az epimétheuszi kulturának a bécsi-osztrák változatát a jövőre irányultság, az utópia hiánya jellemezte. „A hagyományos osztrák kultúra nem volt erkölcsös, filozofikus és tudományos, mint az északi német, hanem elsősorban esztétikai volt” – mondja Schorske. Ez szabaddá tette az utat az esztétizmus felé. „A művészet ornamensből lényeggé, értékek kifejezéséből értékek forrásává vált.”<sup>4</sup> Peter Altenberg *Kunst* című folyóiratának mottója az esztétizmus emblémája is lehetne: „A művészet az művészet, és az élet az élet, de művészien élni az életet: ez az élet művészete.”<sup>5</sup> Kenyeres mindehhez hozzáteszi, hogy a régió esztéta törekvéseit az artisztikus szépségkultusz és a pszichologizmus határolta körben lehet elhelyezni. Az esztétizáló modernség híveinek ideálja „tökéletes ellentétben volt mindavval, amit a körülöttük zajló világban tapasztaltak, olyan szöges ellentétben, hogy akkor, a század elején már ennek az artisztikus életnek a

1. I. m. 464.

2. I. m. 465.

3. KENYERES Zoltán: *Epimétheusz változásai. Esztétizmus és a közép-európai századforduló. In Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat koráról.* Anonymus, Bp., 2001. 25.

4. Carl E. SCHORSKE: *Bécsi századvég.* Helikon, Bp., 1998. 19., 21.

5. SCHORSKE: i. m. 271.



megvalósítása is egészen hiábavaló ábrándnak látszott számukra.”<sup>1</sup> Schorske pedig a kert metaforájával írja a *fin de siècle* bécsi esztétikai kultúrájának három fázisát. A kert a 19. század közepe tájától a polgári erényekkel karöltve járó szépségkultusz szimbóluma; a századfordulóhoz közeledve a kert az élet fölé emelkedik, egyfajta álom lesz, a gyakorlatiasságtól elvonatkoztatott, mesterkéltségszépességkultusz, narcisztikusság összefoglaló képe; végül pedig a század első évtizedeiben a kert „felrobban”, a kísérletező művész értéktudatának fő mozzanatává az igazság válik. A *Secession* mozgalmának célja az, hogy a művészet kimondja az igazságot a modern emberről. A Szecesszió házának felirata ez volt: „A kornak a maga művészetét, a művészetnek a maga szabadságát.” Valójában azonban senki sem tudta, mondja Schorske, hogy mi ezeknek a céloknek a konkrét jelentése. A szecesszionisták célja egyszerre volt a modern identitás keresése és a menedék keresése a modernség elől. Hofmannsthal és köre már az esztéticizmus ellen lépett föl, legalábbis alapvető szándékai szerint. Hoffmannsthal újra egyesíteni akarta a művészetet az erkölcsiséggel, az esztétikai kultúrát a társadalommal; másrészt a mélypszichológia és az ösztönök igenlése felé akart előrelépni.<sup>2</sup> A preraffeliták ihlette *Jugendstil*, amelyet Bécsben neveztek szecesszionnak, társadalomjavító szándék nélkül lépett fel, és nem szegült szembe az aktuális társadalmi berendezkedéssel. A „kivonulásnak” nem ez volt a jelentése. A modern ember „igazságának” keresése végül is megmaradt a tágabb értelemben vett esztétizmus fogalmi keretei között. „Anélkül, hogy mindenestül elvetették volna a társadalmi szerepet, mégiscsak stilizált játékká tették az életet, a kényes és törekeny érzés és a kifinomult érzékenység nyomába eredve.” Így jutott el az új század első évtizedének végére a bécsi művészeti mozgalom a maga neoklasszikus art deco-fázisába.<sup>3</sup>

Ugyanekkor (tehát a *Nyugat* indulásának idején) Magyarországon a modernizmus ilyen vagy olyan módon tudatosan kapcsolódott a kor esztétizáló törekvéseihez. A *Nyugat* alapítói „vállalták a századelő szépségkultuszát”, akár a szimbolizmus, akár az impresszionizmus, akár a szecesszió formájában jelentkezett, de a bécsi „tisztá” esztétizmus, vagyis „a formák szépségében szubsztancialitást kereső esztétikai intraverzió” csak ritkán figyelhető meg náluk ezekben a körökben. Ennek elsődleges oka nyilvánvalóan a hazai irodalmi élet belső szerkezetében rejlett. A hazai kontextusban sokkal fontosabb volt a tehetség elismertetése, az irodalom autonómiája, valamint egy új, európaibb nemzetszemlélet kialakítása. Kenyeres ezzel kapcsolatban ír a „*Nyugat*-legendákról” és az „etikai esztétizmusról”.

1. KENYERES: i. m. 26.

2. SCHORSKE: i. m. 276.

3. I. m. 286.

Mindenekelőtt azt állítja, hogy a *Nyugat* csak a népnemzeti iskola és az akadémizmus viszonylatában volt modernnek nevezhető, ám nem volt az sem a nemzetközi, sem a hazai kísérletező irodalmakat tekintve. A tízes években a folyóiratra jellemző fő tendenciát a szimbolizmustól a preexpresszionizmusig tartó alakulásban látja. Ezért a „modernség” terminus helyett az etikai esztétizmus vagy etizáló esztétizmus megjelölést ajánlja. „A kifejezéssel kapcsolatban annyit kell megjegyezni, hogy létezett etikamentes, „aetizáló” esztétizmus is”.<sup>1</sup> (Kenyeres itt a Huysmans–Wilde–d’Annunzio-féle „tisztá” változatra gondol.) Az etizáló esztétizmusra az volt a jellemző, hogy „ars poeticájaként etikailag próbálta legitimálni az esztétikum előállítását”. Ez megfelel az általunk fentebb tárgyalt Schopenhauer–Nietzsche-vonalnak, vagyis annak a felfogásnak, hogy a létezés igazolása csak esztétikai jelenséggént lehetséges.

Véleményem szerint semmi sem indokolja azt, hogy az „etizáló esztétizmust” – amennyiben elismerjük önálló kategóriaként való relevanciáját, amire a magam részéről hajlok – szembeállítsuk a modernséggel, vagy azon kívül próbáljuk elhelyezni. Az etizáló és az „aetizáló” esztétizmus egyaránt az európai modernség egyik markáns vonulata volt. Amely viszont a szokásos megkésettiséggel és szemléletmódbeli módosulásokkal érkezett el hozzánk. Nem véletlen, hogy a legszébb esszéisztikus leírását annak a Szerb Antalnak köszönhetjük, aki egyúttal az esztétizmus „epimétheuszi” világának összeomlását is kénytelen konstatálni. „A modern irodalom a saját történelmében egy volt a lázadással, amelyen minden szellemi embernek keresztül kell mennie, a felnőttek ellen, a meglevő dolgok ellen való tiltakozással, az egyéniség életigényével. [...] A szépségért élni akkor annyit jelentett, mint szembehelyezkedni minden mással, minden keresztényi és polgári értékrendszerrel. A modernség éppen ez volt a szememben: dekadencia, a sátános velleitások, a *Jenseits von Gut und Böse* és a dandys fölény. Dorian Gray, ha még emlékszel rá, szegényre.” Az esztéta modernség híve egy nagy világáramlat sodrában érezte magát, és ezt a sodrást minden múlthoz fordulással együtt *fejlődésnek* élte meg. A tízes évek végére a késve érkezett kulturális sodrás végképp illúzióként lepleződött le. „Amit modernnek éreztem, a *fin de siècle* világhangulat, éppen akkor omlott össze, amikor én átéltem. A világháború végén *az igazán modern emberek* [kiemelés tőlem – A. G.] már megmosolyogták az ártalmatlan esztétikai világ-szemléletet, a fogatlan l’art pour l’art-t, a dandyzmustól undorodtak, a szubjektív filozófiát kezdte a fenomenológiai iskola objektív idealizmusa eltemetni, az individualista hóbortokat a kollektivistá hóbortok, a dekadens finomkodásokat az akti-

1. KENYERES: i. m. 151–152.

vista izommutogatás.”<sup>1</sup> De az esztétizmus mint a modernség egyik áramlata mégiscsak beírta magát a 20. század kultúrtörténetébe, és talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy néha még ma is hoz új (és első pillantásra talán nem könnyen azonosítható) hajtásokat.

1. SZERB Antal: *Könyvek és ifjúság elégiája*. In SZERB Antal: *Gondolatok a könyvtárban*. Magvető, Bp., 1971. 657–658.

## IRÁNYZATOK A XX. SZÁZADI IRODALOMKRITIKÁBAN

Milyen eszközeink lehetnek arra, hogy leírjuk az elmúlt század főbb „kritikai irányzatait”? Egyáltalán: beszélhetünk-e irányzatokról ezen a beláthatatlanul nagy területen? Kritikán nálunk a napilapokban és a folyóiratokban megjelent, részben vagy egészben műbírálat-jellegű írásokat szokás érteni, szemben azokkal az országokkal, amelyekben a tág értelemben vett kritika lefedheti az irodalomtörténet-írást és /vagy az irodalomtudományt is. Aligha formálhat igényt bárki is arra, hogy, úgymond, „áttekintse” ezt a mezőnyt, s az ide sorolható százezres nagyságrendű írástömeget. Ráadásul a karakteres kritikusok mindegyike kialakítja a maga sajátos beszédmódját és eszközkészletét, olyannyira, hogy felismerjük a stílusáról akár a nevét letakarva is. Ettől azonban még nem biztos, hogy valamilyen „irányzatot” képviselnek. Olyan osztályozási elveket kellene tehát keresnünk, amelyeknek segítségével csoportokat különíthetünk el, csoportokat, amelyekbe igencsak eltérő kritikus-egyénségek is egymás mellé kerülhetnek anélkül, hogy egyformaságra kárhoznánk őket. Az ilyen osztályozás elvileg képes lehetne arra, hogy valamiféle rendet tegyen ebben az áthatolhatatlannak és kaotikusnak látszó sokaságban, mégpedig anélkül, hogy az elemzőtől a teljes mezőnyt átfogó ismereteket várnánk el, ami teljes képtelenség volna.

Egy hozzám közelálló külhoni példát idéznék fel. Roland Barthes 1963-ban írt egy cikket *A két kritika* címmel. Az egyik típusba a az objektivitás álarca mögé rejtőző, valójában azonban nagyon is agresszív ideológiai elfogultságokat hordozó pozitívizmust sorolja. Morálisan elfogadhatóbbnak, de egyáltalán nem ártatlannak tartja az „interpretáló kritikát”, amelynek az a lényege, hogy az irodalmi művekhez „a jelenkor valamelyik nagy ideológiájából kiindulva közeledik”, „legyen szó az egzisztencializmusról, a marxizmusról, a pszichoanalízisről vagy a fenomenológiáról”. Elismeri ezeknek a törekvéseknek a hasznosságát, vagyis azt, hogy új szempontokkal gazdagították az irodalomtudományt, de látja azt is, hogy eleve

képtelenek arra, hogy számot adjanak az irodalmi szövegek autonóm létezőmódjáról. Ezért tulajdonképpen egy harmadik típusú kritikát is posztulál, amelyet *immanens* interpretációnak nevez. Nem más ez, mint a *minimalizált külsővé tétel* eszménye. Ugyanis minden értelmezés külsővé tételt jelent: ha nem alkotok a műhöz képest külsődleges értelmező diskurzust, akkor nem marad más számomra, mint hogy betű szerint elismételjem azt. Ám legalábbis törekedhetem arra, hogy ez a kívül-kerülés minél csekélyebb legyen. Barthes szerint minden jelentős mű lényegében „önmaga modellje”, s ez a modell csak utólag, a befogadó aktivitásának köszönhetően bontakozik ki az interpretáció során.<sup>1</sup> A minimalizált külsővé tétel eszményének elméleti kulcsszava a *homológia*, szemben a pozitivista és az interpretáló kritika *analogikus* működésével.

Milyen tanulságokat vonhatunk le a Barthes-féle tipológiai kísérletből a magyar irodalomkritika történetére vonatkozólag? Közismert, hogy a XIX. és XX. század fordulóján kialakult nálunk a műbírálatnak az a típusa, amelyet a mai napig impresszionista kritikának nevezünk. Ez sok szempontból rokonítható azzal a módszerrel, amelyet Barthes „immanensnek” nevez. Noha az impresszionista kritika fogalmát nem könnyű meghatározni, gyakorlatilag majdnem mindegyik kritikátörténeti munka él vele. Általánosságban annyi mondható el erről a bírálói attitűdről, hogy a kritikusi szubjektivitás és a mű találkozását próbálja megragadni és bemutatni, lehetőleg minél kevesebb elvi közvetítéssel, a lehető „legnaivabb” módon, a spontaneitás maximumán. (Ebben rokonságot mutat „a minimalizált külsővé tétel” elvével, ugyanis a befogadó személyiségét nem sorolja a művön egyértelműen kívül eső tényezők sorába.) Ezek a kritikusok arra helyezik a hangsúlyt, hogy kidomborítsák, miféle módosulásokat idéz elő a tudatukban a művel való találkozás. („A jó kritikus az az ember, aki elmeséli, milyen lelki kalandokat élt át a remekművek között” – írta Anatole France.<sup>2</sup>) Szemben állnak minden tudományosnak szánt objektivizmussal. Módszerük az, hogy nincs módszerük, mivel minden rendszer eleve gyanús a szemükben. Ez persze erősen kétségessé teszi, hogy lehetséges volt-e valaha is koherens impresszionista kritikai magatartás? A szakirodalom válasza erre a kérdésre általában nemleges. Szokás arra hivatkozni, hogy a legelszántabbnak elismert impresszionisták is használtak gondolatmenetük kifejtésekor előzetesen felállított kritériumokat, folyamodtak dogmákhoz, hivatkoztak szabályokra. Ha ezt a megközelítést teljesen elfogadnánk, úgy impresszionista kritikusok voltaképpen sohasem léteztek; csupán olyanok, akik meg-

1. Roland Barthes: *A két kritika*. Helikon, XXXVIII., évf., 1992/2, 278.

2. Idézi Komlós Aladár: *Kritika és kritikusok*, Nap Kiadó, 2004, 76.

győződésből (szubjektív, racionalizmus-ellenes mítoszaikhoz való ragaszkodásból) nem voltak hajlandók tisztázni saját működésük elvi előfeltételeit és kimondatlan dogmáit. Jómagam nem osztom ezt a nézetet. Az egyes kritikusok gyakorlatában ugyanis óriási különbséget jelent az, ha úgynevezett „tények” (pozitivisták kritika) vagy valamelyik „nagy elmélet” mögé húzódva közelítik meg a műveket, vagy pedig tudatosan törekednek arra, hogy a lehetőségek szerint megszabaduljanak minden „külső” tényező gyámságától az irodalomértésben. Erre még akkor is lehet törekedni, ha végső elemzésben tudjuk: elérhetetlen célkitűzésről van szó. Bodnár György ezt így fogalmazta meg: „A kritikai impresszionizmus tehát voltaképpen nem rendszertelenség, hanem egy új rendszer, amelynek megfogalmazása azonban nem az elméleti munkákban, hanem a gyakorlati kritikákban és esszéikben történik meg.”<sup>1</sup>

Az impresszionista kritika mint típus a mai napig jele van az irodalmi életben, ha művelői nem feltétlenül sorolják is ide magukat. Emlékeztetnünk kell arra, hogy bár ez a kritika-típus is Nyugat-Európában (Franciaországban és Angliában) lépett föl a XIX. század nyolcvanas éveitől a *l'art pour l'art* szemléletmódjával karöltve, Magyarországra érve lényeges funkcióváltáson ment keresztül. Legnevesebb képviselőjének, Ignotusnak a tollán az irodalom, s általában az esztétikai szféra autonómiájáért folytatott harc eszköze lett. A nagy nyugati országokban efféle függetlenségi harcra természetesen már régen nem volt szükség. Az impresszionista kritika az úgynevezett esztétizmus nagy áramlatához kapcsolhatóan jött létre. A 19. század végének és a 20. század elejének magyar irodalmi és művészeti életében is bőségesen hagyott nyomot az osztrák, illetve a nyugat-európai esztétizmus. A Husysmanshoz, Wilde-hoz, d'Annunziohoz hasonlóan radikális esztétista írásmódra, életvitelre, filozófiai igényű önmegfogalmazásra azonban aligha találunk példát. A *l'art pour l'art* következetes és minden egyéb szempontot nélkülöző vállalása alighanem elképzelhetetlennek látszott a kor hazai irodalmi és művészeti életében. Ignotus maga is csak a következő agnosztikus kritikusi hitvallásig jutott el: „Ha akarom: a kő beszél; ha akarom, a szó hallgat. A művészetnek csak egy törvénye van: csinálj, amit akarsz, ha meg tudod csinálni.”<sup>2</sup> A harcosan radikális esztétizmust ez a relativista álláspont nyilvánvalóan kizárja.

A tízes évek végére azonban esztétizmus, ez a hozzánk némi késéssel érkezett kulturális sodrás végképp illúzióként lepleződött le. Ennek a folyamatnak a legszembetűnőbb eszéisztikus leírását a Szerb Antalnak köszönhetjük. „Amit modernnek

1. Bodnár György: *Az impresszionista kritika rendszerellenessége és rendszerigénye*. In: *Jövő múlt időben*. Balassi Kiadó, 1998. 223.

2. i.m. 465.

éreztem, a *fin de siècle* világhangulat, éppen akkor omlott össze, amikor én átéltem. A világháború végén *az igazán modern emberek* /kiemelés tőlem, A. G./ már megmosolyogták az ártalmatlan esztétikai világszemléletet, a fogatlan *l'art pour l'art*-t, a dandyzmustól undorodtak, a szubjektív filozófiát kezdte a fenomenológiai iskola objektív idealizmusa eltemetni, az individualista hóbortokat a kollektivistista hóbortok, a dekadens finomkodásokat az aktivista izommutogatás.<sup>1</sup> De az esztétizmus mint a modernség egyik áramlata mégiscsak beírta magát a XX. század kultúrtörténetébe, és talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy néha még ma is hoz új (és első pillantásra talán nem könnyen azonosítható) hajtásokat.

Persze már a haza impresszionista kritika térnyerésével egy időben megjelentek ellenfelei is, akik normativitást, bizonyos törvényszerűségek felismerését várták el a műbírálat professzionalistáitól. A leghíresebb példa erre *Az utak elváltak* című Lukács-cikk 1910-ből, amely név nélküli polémia „a magyar impresszionizmus egyik legfinomabb elméjű kritikusával”, vagyis Ignótussal. Nem fogadja el, hogy a művész bármit megtehet, ha elég tehetséges ahhoz, hogy megcsinálja, amit akar. Lukács szerint a művész eredendő célkitűzése is bírálható. Világnézeti (ma úgy mondanánk: ideológiai) alapunk lesz arra, hogy helytelennek, elérésre nem érdemesnek minősítsük a célt is, nem csupán a kivitel esztétikai minőségét. A kifejezés eszközei a végcélből, amivé az impresszionizmus változtatta őket, ismét eszközzé válnak a *lényeg* kifejezésének szolgálatában. Az impresszionisták fejére tehát le fog sújtani a dorong – jósolta vérfagyasztó komolysággal Lukács. Idézhetünk ugyanabból az évből egy másik idevágó dokumentumot. A szerző, Szilasi Vilmos szintén filozófus; *A kritika elmélete* című tanulmányát az Alexander Bernát tiszteletére összeállított *Emlékkönyv*ben publikálta. Szilasi feltételezi az abszolút és normatív kritikai értékek létét; ezek függetlenek a tapasztalattól és nem változnak a külső körülmények szerint. Értelismódja megejtően árulkodó és őszinte. „Tagadnunk kell minden impresszionizmust, mert rendben bízunk, rend van, rendnek kell lennie. Mert belső nagy idegenkedéssel fogadunk minden olyan törekvést, amely ennek a rendnek a megbontásához vezet.”<sup>2</sup> Szilasi alapvetően neokantiánus fogalmakban gondolkodik, ezeket ötvözi egyfajta sajátos lélektaniséggel. Így lesznek nála a kritikai értékek „apriori formai értékek, amelyek egy pszichológiai szükségletnek kifejezői”, a formák pedig a fentebb igényelt *rend* kategóriái. Meg kell említenünk, hogy mindezt kiegészíti egy életfilozófiai réteggel, nevezetesen Dilthey élmény-el-

1. Szerb Antal: *Könyvek és ifjúság elégiája*. In: Szerb Antal: *Gondolatok a könyvtárban*. Magvető, 1971. 657-658.

2. Szilasi Vilmos: *A kritika elmélete*. In: Alexander Bernát *Emlékkönyv*. Franklin, Budapest, 1910. 638. skk.

méletével. De ez csak megerősíti abban a meggyőződésében, hogy a tetszésnek abszolút normái, az alkotásnak pedig abszolút szabályai vannak. Az előbbieket a kritika elmélete, az utóbbi a poétika hivatott kutatni.

Ebből a normatív kritikaelméletből merev, neoklasszicista irodalomeszmény bontakozhatott volna ki, ha lett volna komoly visszhangja. De nem volt, így csak regisztrálhatjuk ennek a vonulatnak a teoretikusan nagyon színvonalas jelenlétét a hazai kritikai irodalomban. (Ernst Bloch ebben az időszakban szó szerint neoklasszicistának minősítette Lukács ízlését.) Ha lenne mód ennek a kritikai irányvonalnak a bővebb tárgyalására, nyilvánvalóan sort kellene keríteni a Vasárnapi Kör több tagjának (kivált Fülep Lajosnak) a nézeteire, de Babits Mihály korabeli kritikai munkásságára is. Ez utóbbiról már Komlós Aladár megállapította, hogy „vele és Lukács Györggyel kezdődik kritikánkban az elfordulás az esztétikai kritikától a filozófiai kritika felé”.<sup>1</sup> A húszas években azután a Nyugat első nemzedékének nagy író-kritikusai közül többen is ehhez az újklasszicizmusnak minősíthető felfogáshoz közelednek, vagyis egyfajta normatív eszmerendszer függvényében képzelik el a kritika lehetőségeit. Példaként hivatkozhatunk a kritikaíró Karinthyra, aki egyre határozottabban vitatja az elhíresült ignotusi álláspontot, s a művészet nélkülözhetetlen alkotórészének tartja az „eszmei tartalom” megjelenését, amely voltaképpen már nem is tartozik a művészet területére. Ez a kritikai irány tehát bizvást párhuzamba állítható azzal, amit Barthes „interpretáló kritikának” nevez. Képviselői valamilyen filozófiai vagy elméleti iskola elveit próbálják alkalmazni kritikusai tevékenységük során. Az úgynevezett „esszéíró nemzedék” képviselői különféle változatokban ezt a szemléletmódot fogadták el. „A világ értelmetlen káosz, ha nem lépünk rendező elvekkel elébe, az igazság szertefoszlik, ha nem öntjük kész fogalmi edényekbe. Csak akkor ismehetünk meg, ha már tudással rendelkezünk; nem keresnénk, ha már nem találtunk volna valamit. Világnézet nélkül csak a passzív szemlélődés olcsó gyönyörét élvezheti a lelkünk” – írta Halász Gábor 1928-ban.<sup>2</sup> S azokat az irodalomtörténészeket és kritikusokat is ide sorolhatjuk, akik rövidebb-hosszabb ideig a szellemtörténet égisze alatt működtek. Külön tárgyalásra szorulna Horváth János esete, aki műveiben kifejti a nemzeti klasszicizmus normatív eszményét, s az azt megalapozó „erkölcsi ihlet” fogalmát. A szellemtörténet szerepe nála elsősorban annak elfogadását jelenti, hogy az irodalomban bizonyos eszmék realizálódását látja. S noha Klaniczay Tibor szerint korábbi munkásságában felfedezhetők az irodalom immanens szemléletére

1. Komlós Aladár: *Gyulaitól a marxista kritikáig*. Akadémiai Kiadó, 1966. 172.

2. Idézi Bodnár György: *Műfaj vagy közérzet?* In: *Párbeszéd az idővel*. Argumentum, 2009. 383.



irányuló törekvések, később elszakadt ettől, mivel az a meggyőződés kerekedett felül benne, hogy „az ízlés leple alatt világnézetek harca folyik: politikai, társadalmi, erkölcsi ellentétké”.<sup>1</sup> Valóban csak sajnálhatjuk, hogy a két világháború között gyakorlatilag felhagyott a kritikaírással; így voltaképpen nem tudjuk, milyen lett volna ebben a korszakban egy óriási tudású, konzervatív irodalomtörténész által írott kritika.

Aktív kritikus volt ellenben Schöppflin Aladár, aki minden különbség ellenére Horváthhoz hasonlóan úgy látta, hogy „(...) az irodalom organikus valami, a nemzet életének olyan életjelensége, mint akár a politika vagy a gazdaság, s ezért minden irodalmi jelenségnek megvannak, meg kell hogy legyenek a gyökerei valahol a társadalomban, amelynek az irodalom egyik megnyilatkozási formája. Ezeknek a gyökereknek a megkeresése, nézetem szerint, előbbrevaló és fontosabb feladata a kritikának, mint a hibák és erények terméketlen méricskélése. Azt hiszem, jobban meg tudom állapítani valamely író vagy irodalmi mű jelentőségét, ha kitapintom azokat a szájakat, amelyek a társadalmi élettel s a társadalom mindenkori lelkiállapotával összefűzik, mint ha mégoly éleselméjűen boncolgatom is jó és rossz tulajdonságait. Megérteni az író és művészt – ez a kritika igazi feladata, s abban a képben, amelyet ezzel a megértető módszerrel rajzol a kritikus, megvan az értékítélet is.” Ezt 1907-ben írta Schöppflin, nagyjából ugyanakkor tehát, amikor Ignó az impresszionista kritika mintaértékű szövegeit publikálta. Húsz évvel később, a Nyugat 1927-es jubileumán ő is két kritikus-típust különböztet meg, akárcsak később Barthes. (Az írást Rákai Orsolya kiváló Schöppflin-könyve nyomán ismertetem, amely megjelenés előtt áll.) Az egyik típus az, aki valamilyen elméletből indul ki, „szélesebb tudományos alap létrehozására törekszik, általános szempontokat kíván megállapítani, s a műveket ezekhez méri”. A látszat ellenére mégsem objektív, mert „egy ízlésbeli, felfogásbeli párt embere, előre megállapított programmal, melyet azonban az irodalom egészének kritériumrendszerével azonosít”. Általában konzervatív felfogású, irritálják a radikálisan új jelenségek, viszont pozitív szerepet játszik a kanonizációs folyamatok megerősítése és az olvasóközönség nevelése terén. A másik fajta kritikus ezzel szemben „még kissé kérkedik is azzal, hogy az elméletet nem tartja fontosnak”. A tehetségek érdeklik, nem a szabályok és a programok; a mű által okozott élményből indul ki, írásmódja közelebb áll a művészhez, mint a tudóshoz. A tehetségek gondozását és kritikai támogatását tartja céljának. „A mű megítélésében az író feltételezett intencióinak juttatja a főszerepet, az iro-

1. Idézi Bodnár György: *Horváth János és a századeleji irodalmi megújulás*. In : *Jövő múlt időben*. Balassi Kiadó, 1998. 413.

dalmi alkotást a benne megnyilvánuló művészi tendenciák és ezek megvalósulásának sikeressége vagy sikertelensége alapján szemléli.”<sup>1</sup> Látjuk, ez a felosztás a húszas évek impresszionizmus-neoklasszicizmus szembenállását tükrözi; önmagát Schöpflin nyilván egyik oldalhoz sem sorolja. Való igaz, hogy az a kritika-felfogás, amelyet ő testesített meg, mindkét végtőlől tartózkodik; nagy jelentősége lett volna annak, ha Schöpflin iskolát tudott volna teremteni. Erre azonban sem a második világháború előtt, sem pedig utána nem nyílt lehetőség.

Az 1945 utáni néhány szabad évben az irodalmi folyóiratok némelyike még megpróbálta érvényesíteni a Nyugat szellemi örökségét. A *Magyarokról* írja például Németh G. Béla, hogy kritikai rovata „többségében a Nyugat hasonló részlegének folytatásaként tekinthető. A műalkotást nyelvi tekintetben elsősorban a Zolnai-féle Széphalom által közvetített Croce-, Vossler-, Bühler-, Meillet- s társaik által kidolgozott módszerekkel közelítették meg, akár ha nem ismerték is e szerzőket. Ez szorosan és jól illeszkedett a műalkotás tárgyának, az író magatartásának a Dilthey-féle Erlebniss-, élményesztétika individuális és szociális, személyes és társadalmias, historikus és reminiscenciás magragadó és értelmezésmódjához. A hangnemben az esszéisztikus dominált, de nem akadályozta az elemző módot és a megrovó tónust, sem esztétikai, sem társadalmi-művelődési tekintetben.”<sup>2</sup> Ez alighanem a kor több „polgári szemléletű” irodalmi lapjáról elmondható. Sorsuk közös volt, amennyiben egytől egyig áldozataivá váltak a megszilárduló diktatúrának. A kritikai függetlenség évtizedekre megszűnt, s ez nagy vonalakban még akkor is igaz, ha eszünk ágában sincs egységes tömbként kezelni a Rákosi-korszakot és a lassan felpuhuló Kádár-érát. Nyilvánvalóan szükség lenne a szocializmus évtizedei alatt működő irodalomkritikai gyakorlat történetének megírására, de egy ilyen vállalkozásnak még az alapjait sem raktuk le. A rendszerváltás utáni időkre nagy vonalakban szintén ráillik a Barthes-i „két kritika” tipológiája. Ennek e korszaknak is megvoltak a maga „nagy elméletei”, amelyek ugyanúgy némi késéssel érkeztek el hozzánk, mint a többi nagyszabású teória a XX. században. A recepcióesztétika, a hermeneutika és a dekonstrukció különféle válfajai, vagy a legújabb gumicsontként szolgáló „medialitás”-elméletek mind ezt a funkciót töltötték be. Az 1995-ös pécsi kritika-vita szinte karikatúrisztikus élességgel mutatta meg a „tudományosan megalapozott” illetve a műveket a maguk individualitásában, az elméleti gyámság alá helyezést kerülve megragadni kívánó irányvonal konfrontációját. Aki nem tudta előre, mi készül ezen a tanácskozáson (mint például jómagam),

1. Rákai Orsolya: *A teljes zenekar. Schöpflin Aladár és a társadalmi modernség irodalmi jelentősége*. Kézirat, 2013. 83-84.

2. Németh G. Béla: *Hét folyóirat. 1945-1950* Csokonai Kiadó, 2000. 14.

---

azt minden bizonnyal váratlanul érték a vita során a felszínre bukó szenvedélyek. Ez pedig arra utal, hogy lehet abban valami, amit Horváth János írt: az ízlés leple alatt világnézetek, erkölcsi és politikai felfogások harca folyik. Az ízlés tehát veszélyes dolog; a kritikától pedig aligha várhatunk mást, mint hogy vállalja a veszélyt.

## TEÁTRÁLIS MEGOLDÁSOK

JÁKFAI MAGDOLNA: *A FÉLRENÉZÉS ESETEI.*  
*JEAN RACINE DRÁMÁI.*

Lucien Goldmann fontos könyve, *A rejtőzködő isten* 1977-ben jelent meg magyarul. Nagy élmény volt annak bölcsész-generációnak a számára, amelyhez magam is tartozom. Talán azok is élvezték, akiket nem túlságosan foglalkoztatott Pascal vagy Racine, és magától értetődőnek tartották a (Jákfalvi által a könyv végén röviden bemutatott) magyar művelődéstörténeti tradícióban elevenen élő mély meggyőződést, hogy az újkori Európa színház-történetének legnagyobb alakja Shakespeare, s hozzá képest a francia klasszikus tragédia mesterkélt, üvegházi képződmény. Goldmannak ugyanis sikerült egy olyan koncepciót megvalósítania, amely a tragikus világlátást egy adott korszakban egyszerre több oldalról tette megközelíthetővé, méghozzá a totalitás marxista igényéről egy pillanatra sem lemondva. Ez azt jelentette nála, hogy akár egyetlen konkrét megállapítással sem kellett egyetértenünk ahhoz, hogy érvényesnek tarthassuk az általa felrajzolt világot, amelyben jutott hely az ideológiatörténetnek (a janzenizmusról például rengeteget lehetett tanulni belőle), a marxista társadalom- és politikatörténeti szempontoknak, a kultúrtörténeti összefoglalásoknak, az életrajzi adalékoknak, és természetesen a műelemzéseknek is. Lelkes ifjú olvasóként, egyáltalán nem érzékelve azt, hogy egy húsz évvel korábban megjelent könyvről van szó, üdítően frissnek láttam ezt a könyvet a hazai fafejű marxista műelemzésekhez képest. Úgy tűnt fel előttem, hogy valóban „totalis” magyarázatát képes adni, mondjuk, Racine tragédiáinak, éppen azért, mert egy teljes világban belül helyezi el azokat, miközben elegendő figyelmet szentel Racine-nak mint individuumnak is. Vagyis szemben az akkor szokásosnak nevezhető marxista gyakorlattal, sem a művek esztétikai sajátosságait, sem a szerző személyéhez kapcsolható megfontolásokat nem oldja föl társadalomtörténeti vagy ideológiai összefüggésekben, noha természetesen nagy hangsúlyt fektet ezekre. Külön izgalmat jelentett számunkra, hogy Goldmann a fiatal Lukács tragédia-felfogásából indult ki, annak aktu-

alítását és termékenységet hangsúlyozta. Vagyis azt művelte ebben a könyvben, amit Roland Barthes később „interpretáló kritikának” nevezett, vagyis a művek megközelítésének ama formáját, amikor az irodalomtudós egy vagy több nagyszabású elméletből kiindulva igyekszik kialakítani a maga értelmező hálóját. Ezt természetesen lehetett jól és rosszul is csinálni. Ha rosszul csinálták, a művek eltűntek a kiindulópontul választott „nagy elméletek” által sugallt konklúziók mögött, mindössze azok igazolásaként szolgáltak. Ha azonban jól csinálták, az olvasó valóban új szemszögből vehette szemügyre a műveket, amelyek korábban nem is sejtett jelentéseket mutattak fel – noha teljesen világos volt, hogy ezek az új jelentések a teoretikus háttér nélkül sohasem válhattak volna láthatóvá. Mindenesetre Goldmann, véltük, jól csinálta, amit csinált. Nem esett nehezünkre, hogy – szemben az egyetemen tanultakkal – ezentúl az ő szemével lássuk Racine-t, a hűtlenkedő, majd megtérő janzenistát.

Így hát azoknak is felkelthette az érdeklődését a „tragikus világlátás” leírása, akik továbbra sem szerették túlzottan a francia klasszikus drámát; néhányan talán még a darabokat is újraolvasták. (Erre szükség is lehetett. Racine-t ugyanis, mint erre Jákfalvi figyelmeztet, nem túl gyakran állították színpadra nálunk a korábbi évtizedekben.) Föl sem tűnt számunkra, hogy ez a kiváló könyv, amikor felfed valamit, ugyanezzel a mozdulattal el is takarja a kép másik, aligha kevésbé fontos oldalát: magát Racine színházát. Jákfalvi Magdolna könyve, ha nem is ezzel a céllal íródott, tényszerűen ennek a gesztusnak a megfordítását végzi el. Fűtyül a janzenizmusra, a „noblesse de robe” Goldmann számára oly fontos hányattatásaira, sőt a tragédia metafizikai koncepcióira is. Viszont arra kíváncsi, amiről itthon oly keveset tudtunk eddig: a *Phaedra* szerzőjének színházi gyakorlatára, a művek eredeti színrevitelének mikéntjére, az *előadásokból* kialakuló értelmezői hagyomány kiépülésének történetére. Vagyis nem az esztétikai háttér, a szociológiai meghatározottságok, vagy akár az életetrajzi adalékok felől akarja becserkészni a drámák „jelentését”. A művek Barthes által emlegetett „igazságát” Jákfalvi szemében egyértelműen az eleven színházi hatástörténet teszi megközelíthetővé. Szembeállítja a drámai szövegek olvasása közben lezajló értelmezést a színháztörténeti értelmezéssel, amely az előadott művekből, az előadások során kialakuló koncepciókból indul ki. Nem vállalom túl nagy kockázatot annak kijelentésével, hogy *A félrenézés esetei* Goldmann könyvének megjelenése óta a legjelentősebb esemény a hazai Racine-recepció történetében. Talán még néhány megvalósult előadásnál is fontosabb (bár ezt a szerző, aki a történészi munkát mélységes alázattal rendeli alá a színházi gyakorlatnak, valószínűleg tagadná).

Jákfalvi Magdolna abból a felismerésből indul ki (főleg Proustra hivatkozva),

hogy a XX. században Racine életművének vonatkozásában hatástörténeti fordulat állt be, amely képes arra, hogy beindítson egy újraolvasási folyamatot. Ahogy írja, szándékában áll „keresni ennek az óriási dramatikus életműnek színházi átértelmezéseit. Vagyis az élő részeit.” A megfogalmazás nem kis mértékben provokatív. Jákfalvi „újraolvasásról” beszél, de ezen csakis és kizárólag élő, színpadi újrafogalmazást ért, ami azon keveseket, akik valamilyen okból rendszeresen olvasnak drámaszövegeket, feltehetőleg bosszant némiképp. Maga az olvasás ezek szerint nem jelentheti a mű eleven átértelmezését? A Racine műveit olvasó irodalomtörténész vajon nem arra törekszik-e (s tehet-e mást egyáltalán), hogy saját hermeneutikai szituációjának megfelelően újrainterpretálja azokat? Jákfalvi kristálytiszta fogalmaz: az érdekli, hogy „mely pontokon alakítja át a játékhagyomány a dramatikus művek struktúráját”, és hozzáteszi, hogy „a színházi hatásmechanizmus következtében biztosan mást olvasunk ma, mint 1670 körül tettük volna”. Feltételezi, hogy „egy színházi siker nyomán évszázadokra” megváltozik egy-egy mű értelmezése. Az, hogy egy nagyhatású bemutató alapvetően befolyásolhatja a kortársi értelmezésmódokat, aligha szorul bizonyításra; annál inkább a hatás „évszázadokra” való kiterjesztése. Ha jól emlékszem, amikor ifjúkorunkban találkoztunk a színház jelenségével, rögtön egy sajátos paradoxonnal is szembesülünk – ha nem is feltétlenül tudatosan. Valamiképpen megértjük a színmű kettős létmódját, vagyis azt, hogy éppen itt és most nem az adott szerző adott művét látjuk önmagával való azonosságában (ez ugyanis nem létezik), hanem a mű konkrét és egyedi színpadi megvalósulását. Mely utóbbi törékeny és mulandó, szemben a drámai szöveggel, amelynek minden filológiai viszontagság ellenére van egyfajta állandósága. Az új és új értelmezések ebből az önmagára „a megszólalásig” hasonlító szövegből indulnak ki, és ez nem csak játék a szavakkal, hiszen a megszólaltatott szöveg már egy bizonyos értelmezést jelent. Az értelmezés nulla foka természetesen nem létezik, de ezzel nem csak a néző van tisztában, hanem a szöveg tudatos olvasója is. A nagy sikerű előadások emléke elenyészik, a kortársi beszámolók ellenére úgyszólván lehetetlen reprodukálni, hogy mi történt annak idején a színpadon. Engedtessek meg nekem egy laikus (tehát a szakértők számára nyilván felületesnek ható) megjegyzés: ez a helyzet szerintem lényegében azzal sem változott, hogy lehetségessé vált az előadások rögzítése és archiválása. Nyilván mérhetetlenül többet tudunk a filmen vagy digitálisan rögzített produkciókról, mint azokról, amelyekre vonatkozólag csak kritikák vagy visszaemlékezések, esetleg rajzok vagy festmények maradtak ránk. De amikor *nézzük* ezeket az előadásokat, állandóan ott kísért bennünket ez az érzés, hogy az eseményen *kívül* vagyunk, a színeszek nem hozzánk szólnak, a nézők nem mi vagyunk. (Recenzens elnézést kér a

színháztörténet művelőitől az okvetetlenkedésért.) Egy viszonylag hozzánk közeli példát említve: tudjuk és elfogadjuk – noha az előadásról fennmaradt filmrészletek ezt nem könnyítik meg –, hogy Gábor Miklós Hamlet-alakítása jó fél évszázada nagy pillanata volt a magyar színháztörténetnek. Mégis azt gondolom, hogy nem lenne könnyű a hatását kimutatni egy mai előadáson, amelynek sem a rendezője, sem pedig a nézői nem részesülhettek a kortársi befogadás élményében. (Kivéve persze, ha az alkotók kifejezett szándékában áll a hajdani produkcióhoz viszonyulni, se ennek érdekében megpróbálják a maguk számára rekonstruálni azt.) Jákfalvi Magdolna ellenben „évszázadokig” tartó hatásmechanizmusokról beszél olyan előadásokról szólván, amelyekről alig-alig tudunk valamit. Előrebocsátom, hogy a tézis ugyan meglepőnek hangozhat, főleg az olyan, a mai színháztörténetben járatlan olvasók számára, amilyen magam is vagyok, a szerző azonban korántsem a levegőbe beszél: vannak nyomós filológiai érvei állításainak alátámasztására.

A továbbiakban egyaránt fogok utalni a könyvnek azokra a mozzanataira, ahol Jákfalvi koncepciója újszerűségében is meggyőző és revelatív, valamint azokra a szöveghelyekre, ahol a teoretikus hév érzésem szerint nehezen megalapozható állításokra sarkallja. Teljesen egyetérthetünk vele, amikor leszögezi, hogy „a dramatikus szöveg a közösség tudásában formálódik...” Ez aligha vitatható; a közösség tudásán azonban a jelek szerint leginkább az előadások továbbhagyományozódó emlékezetét érti: „élő színházi emlékezés nélkül Racine nehézkesen érthető” – mondja. Sajnos, csak töredékesen fejt ki, hogy mit jelent itt a „nehézkesen” jelző. Néhol azért ad némi fogódzót, például azt sugallja, hogy a tragédiák elé írt nevezetes előszók nem adhatnak *mai* olvasási segítséget, noha jól rávilágítanak az írói intenciókra. Ez a megjegyzés is bővebb kifejtésre szorulna, de szerzőnk inkább a konkrét dramatikus szövegekre utalva igyekszik meggyőzővé tenni álláspontját. *A testvér-ellenfelek* elemzése során például megjegyzi, hogy ebben a darabban Kreón az abszolút rossz, s ez a szöveg-előadás olvasójából „a legnagyobb, a feltétlen hiszékenységet váltja ki”. Vagyis a szöveg-előadás *olvasóját* szembeállítja a (kortársi?) előadások *nézőjével*, s az utóbbinak érezhetően szabadabb vagy tágasabb értelmezői potenciált tulajdonít. Meglehet, sőt valószínű, hogy ebben igaza van, csak az a kár, hogy ennek illusztrálására nem említ egy lehetséges *másik* értelmezést, amely esetleg egy konkrét előadás nyomán alakulhatott volna ki. Nagyszerű megfigyelése viszont, mely szerint Iokaszté szokatlan dramatikus státusza a kar hiányának strukturális következményeként jön létre, szerintem kifejezetten a szöveg-előadás olvasójának a felismerése (is) lehetne. Ezt az érvelést folytatja Molière-re hivatkozva, aki szerint, idéz fel Jákfalvi, a komédia szövege nem tartalmazhatja mindazokat a teátrális megoldásokat, amelyek a színházat művészetté emelik. A látás és az

olvasás tehát itt is szembekerül egymással, s megint csak az utóbbi húzza a rövidebbet. Ezt az eredetileg a *commedia dell'arte* gyakorlatára vonatkozó felismerést alkalmazza a szerző Racine *Nagy Sándor* című drámájáról írva, mivel meggyőződése, hogy „a kortársi játék hatása, a befogadói közönség kontextuális tudása nagyobb sikert kölcsönzött a szövegnek, mint amit az utókor el tud képzelni”. Az állítást meggyőzően dokumentálja is; mindössze azt jegyezném meg, hogy talán érdemes lenne különbséget tenni a kortárs közönség feltételezhető kontextuális tudása, valamint a szó szoros értelmében vett színjátszástörténet között. A rekonstruált kontextuális tudás véleményem szerint olyan hatástörténeti tényező, amelynek része lehet az áthagyományozódó színháztörténeti tradícióban, de az is előfordul, hogy teljesen eltűnik abból. Ez esetben konkrétan arról van szó, hogy Nagy Sándor szerepét úgy írta meg Racine, hogy benne XIV. Lajos felismerhesse önmagát. De mi van azokkal a nézőkkel, akik történetesen nem születtek királynak? Jákfalvi érzi a problémát, ezért úgy fogalmaz, hogy Nagy Sándor szerepe „olyannyira hibásan enigmatikus és allegorikus, hogy a naiv (nem szakmai) befogadó, még ha király is, azonnal az azonosulás fázisát éli át”. Ha viszont a szerep így (hibásan) van *megírva*, s az olvasó nem tehet ellene semmit, akkor a kortárs néző kontextuális tudására sincs szüksége. Egy pont a szövegdráma-olvasó javára. Nagy Sándor még olyan kései és eredeti értelmezőnél is, mint Roland Barthes, „isteni figura lesz”, jegyzi meg később, bár az olvasóra bízva a döntést, hogy vajon ez is az egykori bemutató hatástörténetének köszönhető-e? Erről a darabról is kapunk egy revelatív és eredeti értelmezési javaslatot. Ennek lényege az, hogy Nagy Sándor voltaképpen egy „alien”, egy kulturálisan idegen barbár, aki semmit sem ért abból, ami körülötte történik, nem is tesz semmit, mégis mindig győz. (A Napkirály aligha örült volna ennek az értelmezésnek.) Jákfalvi azonban ismét utal arra, hogy ebben a drámában a gáláns és a hősi retorikai vonal nem egy irányba tart, s „ezt rendkívül gyorsan hibának érzi az *olvasó*” /kiemelés tőlem/. Aki tehát egy újabb pontot szerez az elemzés végén.

Az *Andromaché* ismét csak azt példázza *A félrenézés esetei* szerzője számára, hogy miként befolyásolja „évszázadokon át az egyes legendás bemutatók emlékezetben, legendákban élő története, vagyis a színház meg nem írt története a szöveg mind-ezekről függetlennek és szabadnak vélt olvasatát”. Már említettem fenntartásaimat az „évszázadokon át” tartó hatással kapcsolatban, mivel ennek bizonyítására nagyon kevés esély nyílik. Bizonyos szerepek esetében kézenfekvőnek látszódhat ugyan, hogy néhány híres alakítás a későbbi korok értelmezéseit is meghatározza, de erre nézve leginkább csak hipotéziseket fogalmazhatunk meg. A mondat másik felével pedig az a gondom, hogy nem látom világosan, kik azok, akik „független-



nek és szabadnak” vélik a Racine-i tragédiák olvasásának lehetőségeit. Lehet, hogy ez naiv álláspont, de úgy gondolom, hogy „maga a szöveg” is rengeteg korlátozást tartalmaz, vagyis független és szabad olvasás nem létezik. Azt ellenben meggyőzően mutatja ki Jákfalvi több fejezetben is, hogy egyes, a szövegek által tartalmazott korlátozásokon a színháztörténeti tradíció a legnagyobb könnyedséggel lépett át (lásd például a szereplők életkorának kérdését). Az *Andromaché* elemzésének legnagyobb találatja azonban az a megállapítás, hogy ennek a darabnak a tengelyében a generációk között viszony áll, pontosabban az, hogy az új generáció a korábbi, a háborús nemzedék nyelvét próbálja beszélni. A néző (és az olvasó...) nagy felismerése ebben a tekintetben éppen az, hogy a diskurzusok lehetőségét a történelem határozza meg: a diskurzus, akár a történelmi tapasztalat, nem átadható. Nem lehet a háború nyelvét beszélni akkor, ha nincs háború. Megvilágító erejű az is, amit Hermioné figurája kapcsán az új hősnő-tipológiáról olvashatunk, és a kötet alapkoncepciójának termékeny oldalát mutatja meg annak a kérdésnek a tisztázása, hogy miképpen lehetett Orestes „egészen az utóbbi évtizedekig erős, nagy, félelmetes uralkodó, ereje és kora teljében levő férfi”. Ha viszont elfogadjuk Jákfalvi állítását, mely szerint a darabban eredendően „hibás volt a szerepszerkezet”, ez az érv nem elegendő-e ennek a színpadi értelmezői hagyománynak a magyarázatához? Valóban vissza kell-e mennünk 1667-ig, Racine eredeti szereposztásához? A fejezet végén olvashatunk Vitez 1971-es rendezéséről, amely minden játékhagyománnyal szakít, s így a műből „nem marad más, csak Racine” (ezek a rendező szavai). Én ezt a butuska mondatot nem idéztem volna a szerző helyében, ugyanis túlságosan emlékeztet Barthes ironikus „Racine az Racine”-jára a *Mitológiákból*.

Racine egyetlen komédiája, *A pereskedők* azáltal hozza kellemetlen helyzetbe a színháztörténészt, hogy, mint írja, semmit sem tudunk a bemutató körülményeiről, miközben azt lehet tudni, hogy ez a legtöbbet játszott Racine-darab a XVII. században. A színházi hatástörténet tehát ilyenkor végképp nem működik. A *Britannicus* vagy a *Bajazid* elemzését sem a játékhagyományra tett utalások miatt olvassuk különös élvezettel, hanem a Racine-i térkezelés pontos és főleg újszerű értelmezése miatt. Ez az interpretáció a palota terének és az érzelmi viszonylatok terének párhuzamosságát emeli ki, amely „a látás és az értés összekapcsolt, közös rendjét” hozza létre. A *Bajazid* szerájának labirintusa, amelyből kijutni csak vezetővel lehet, szintén fontos dramaturgiai funkciót tölt be: „a hősök között fennálló viszonyrendszert teatralizálja”. A *Bérénice* tere pedig, amely voltaképpen két szoba közötti átjáró, vagyis „zéró teátrális jel”, a maga minimalizmusával a dráma egyik legfontosabb mozzanatát, az átmenetiséget jeleníti meg a színpadon. Mindezt az olvasott drámaszöveg alapján állapítja meg Jákfalvi Magdolna. Mélyen egyetért-

hetünk azzal is, hogy ez utóbbi darab „nem férfdöntésekről szól” és ez „biztos”; de ez is a szöveg alapján „biztos”, nem pedig azért, mert a korabeli beszámolók szerint a nők zokogtak a nézőtéren. (Jákfalvi egyébként nagyon szellemesen nevezi „invenziós könnyhullatásnak”, vagyis a siratás metonimikus eszköztárának azt, ahogy Racine a könnyek motívumát használja ebben a darabban.) Felsorolni sem győzném azokat a kitűnő megfigyeléseket, amelyeket *A félrenézés eseteiben* olvashatunk, nem csupán az egyes drámákról, hanem a klasszikus tragédiáról általában véve. (Felesleges is lenne: akit érdekel a téma, többé nem kerülheti meg ennek a könyvnek az elolvasását.) Magam különösképpen a kettősségek Jákfalvi-féle analizisét találtam izgalmasnak. Ilyen a királynak, mint a hatalom szimbolikus és valós megtestesítőjének kettős halála a *Mithridates*-ban, Iphigénia alakjának megkettőzése a róla szóló „családi közegbe szorított kozmikus tragédiában”. Ezen a ponton nagyon is indokoltnak látszik a szerző megjegyzése, mely szerint ezt a kettős szerepet a drámai konvenciók nem támogatták, mégpedig nagyon is gyakorlati okokból: a kettősség „színpadra fordítása” nehézkessé teszi az előadást. XXI. századi identitáskeresés, a virtuális terek és világok iránti érdeklődés azonban, jegyzi meg Jákfalvi, talán kedvez az *Iphigénia* jövőbeli színpadi megjeleníthetőségének. Ebben teljesen igaza lehet; kis túlzásnak érzem viszont, hogy Klütaimnesztra szenvedő anyaként való beállítását a Mlle Duménil 1737-es alakítása óta kialakult hagyományhoz köti. Szerintem ugyanis Klütaimnesztra alakjából a szenvedő anyát aligha lehetne kispórolni.

Mint minden Racine-kedvelő, én is a *Phaedrát* elemző fejezetet vártam a legjobban. Az elmúlt évszázadokban tudomásom szerint nem akadt senki, aki ne ezt a darabot tartotta volna az életmű csúcának. Maga Racine is azt írja az előszóban – amely ezúttal mintha mégis segítene az értelmezésben –, hogy ez a „legfenségesebb” dolog, amit színre vitt. („*Le plus raisonnable*” – Jákfalvinak igaza van, a Somlyó György fordításában szereplő „értelmes” szó kevésnek tűnik; az ő javaslata (fenséges) azonban kicsit sok. A „raisonnable” a korban a közepszerűnél magasabb rendűt jelenthetett inkább.) Nem is csalódtam, hallatlanul érdekes az, amit Jákfalvi Magdolna „az el nem követett bűn drámájáról” (Barthes) mint a nyelv, vagyis inkább a beszéd szintjén lezajló tragédiáról mond. „Az elhallgatás és a kimondás aktusaként értelmezett tragédia a tett helyett a szó erejéről beszél s a szimbolikus beszédaktusok teátrális működését indítja el.” Később pedig azt írja, hogy ebben a tragédiában „az istenek maguk is a nyelvben élnek, megidézésük bűn”. Ha színházrendező lennék, és a *Phaedrát* kívánnám színpadra állítani, alighanem elsőként ezt a fejezetet olvasnám el a szakirodalomból. Kissé gonoszkodásnak tűnik azonban az, amit a játékgyományban öröklődő *Phaedra*-klisékről mond, legin-

kább, ami a címszereplő színpadi életkorát illeti. Joggal feltételezi, hogy Phaedra „öregasszonyként” való beállítása, amit a szöveg egyáltalán nem támaszt alá, azért válhatott színházi hagyománnyá, mert szükség volt arra, hogy életkora és bűne a szerepértelmezésben összekeveredjék. Ez nyilvánvalóan így van, ezért válhatott a szerep idősödő színésznők jutalomjátékává, holott Phaedra „mostoha, de fiatal”, írja Jákfavi. Jómagam inkább fordítva tenném ki a hangsúlyt: fiatal ugyan, de mégiscsak a mostohaanya szerepében van. Mint a könyvből megtudhatjuk, a témának született olyan feldolgozása is, amely Phaedrát ártatlannak mutatja; bevallom, én nehezen tudom elképzelni ezt a nőalakot a bűne nélkül. Ha úgy van, mint a szerző állítja, vagyis hogy „Phaedra alakja kiszakadt a tragédiából, külön hatástörténete van”, ennek oka talán magában Racine művében keresendő inkább, semmint a színpadi játékhagyományban. Lehetséges, hogy Phaedra vallomása „az irodalomtörténet turisztikai látványossága” (bár néhány híres színpadi szövegről, például Hamlet monológjáról is el lehetne mondani ugyanezt), de ez mit sem von le döbbenetes erejéből. Ezt nem is állítja Jákfalvi Magdolna; érdekes viszont, hogy egyáltalán nem nyilvánít véleményt abban a kérdésben, hogy valóban a *Phaedra* lenne-e Racine legjobb darabja. A színháztörténész óvatosságáról, vagy bizonyos fenntartások diszkrét jelzéséről van szó? Akárhogyan is áll a dolog, ennek a kiváló munkának a szerzője ezen a ponton az olvasóra bízza az ítéletet. Megteheti: a könyv végére érve annyit tanultunk tőle Jean Racine drámáiról, hogy talán ítéletalkotásra is képesek lehetünk.

## A KRITIKUS ANATÓMIÁJA

ANGYALOSI GERGELLYEL BESZÉLGET SZÉNÁSI ZOLTÁN

*Irodalomtörténész vagy, filozófus-esztéta és kritikus. Van valami hierarchia e három tevékenységi köröd között, vagy mindhárom egyszerre fontos számodra, egymást kiegészítik, erősítik?*

Erről a kérdésről órákat tudnék beszélni. Irodalomtörténet, kritikaírás s harmadikként a filozófia, illetve az esztétika: mind a hármat nagyon szeretem csinálni, s ilyen értelemben nincs hierarchia, de ha a kérdés személyesebb oldalát nézzük, természetesen van. Kezdem a filozófiával: én nem vagyok filozófus. Filozófus volt Platón, Hegel vagy Nietzsche, én csak tanítok filozófiát a Debreceni Egyetemen. Én arra nagyon érzékeny vagyok, hogy ne nevezzük filozófusnak azt, aki filozófiát tanít, mert az népszerűsíti a filozófiát. A filozófia ugyanis egy sajátos diszciplína, ott meg kell teremteni a saját birodalmát az embernek, s akkor lesz belőle filozófus. Én ilyet nyilvánvalóan soha nem fogok tudni produkálni. Irodalomtörténetet muszáj művelnem, ez a munkahelyi ártalmak közé tartozik. Ez egy sajátos dolog, mert ha az ember egyszer rákap az irodalomtörténet-írásra, akkor nem tudja abbahagyni. Olyan, mint a drog. Mindent történelmi szemüvegen keresztül néz és lát, s amikor pedig kritikát ír, akkor azon kell igyekeznie, hogy levetkőzze ezt a történelmi látásmódot. Hogy ne helyezzen bele minden új jelenséget egy történelmi összefüggésbe, mert akkor pont az nem derül ki számára, hogy mi az, ami valóban új abban a jelenségben. Pedig a kritikusnak az a feladata, véleményem szerint, hogy észrevegye, ha valami radikálisan új az irodalomban, valami, ami eddig még nem volt, és erről számot kell, hogy adjon.

*Mi volt az a döntő mozzanat ha volt ilyen , ami miatt az érettségi után a magyar szakot választottad?*

Egy kicsit korábban kell kezdenem. Elég szegény családba születtem, volt két bátyám, s apámnak az volt az alapelve, hogy a gyerek minél hamarabb kapjon valamilyen szakmát, amiből el tudja tartani magát. Az idősebbik bátyám mindig tornatanár akart lenni, de nem mehetett gimnáziumba, mivel el kellett mennie műszerésznek. A kisebbik bátyám pedig szakács lett. Ő se akart szakács lenni, de az lett. Nekem szerencsém volt, mert én voltam a legkisebb, s mire hozzám értünk, elfogyott édesapámnak az energiája, s a tanító nénik unszolásának engedve beadtak gimnáziumba. Ott pedig már az irodalom érdekelt a legjobban. Az olvasás egyfajta védekezési stratégia is, burát terem maga körül az ember, amin nem törhet át a külvilág az összes kellemetlenségével együtt. Én erre használtam az olvasást. Mire az érettségihez értem, egyértelmű volt, hogy magyar szakra akarok jelentkezni. Akkoriban nagyon nagy volt a túljelentkezés az egyetemeken, én viszont nem voltam nagyon jó tanuló, de úgy látszik – megütöttem a szintet, s felvettek magyar-francia szakra. Ekkora apám már belenyugodott, hogy én nagyon sokára tudom eltartani magamat. Viszont akkoriban ha valaki bejutott az egyetemre, akkor az egy viszonylag egyenes út volt, s kaptunk a kezünkbe egy szakmát.

*Ma már az egyetemen is oktatják a kritikaírást, szerinted mennyire tanítható, tanulható a kritikaírás?*

A mi időnkben még nem volt ilyen képzés, szó sem volt arról, hogy képeztek volna bennünket a kritikaírásra. A gyakorlatban kellett megtanulni a szakmának a szabályait, mert szerintem ez egy szakma. Óhatatlanul kudarcok és bukácsolások után sikerül valakinek kialakítani a saját kritikusi nyelvezetét. Én egyébként nagyon jónak tartom, hogy a kritikaírást tanítják különböző egyetemeken. Ez klassz dolog akkor is, ha valakiből nem lesz kritikus, mert a kritikaírás jó mentális gyakorlat. Tudniillik, az életben nagyon kritikusak vagyunk, kritikát mondunk mások viselkedéséről, megbírálnak másokat. De hogy ezt milyen módszerekkel tesszük, s vannak-e elvszerű, megfogalmazható szabályszerűségei annak, hogy hogyan fogalmazunk meg egy kritikát bármiről. Én erről egyetemistaként nem tudtam semmit, csak arról volt benyomásom, hogy abban a korszakban, a hetvenes évek elején milyen kritikák jelentek meg az irodalmi lapokban.

*Emlékszel még kiről, melyik könyvről írtad az első kritikádat?*

Első kritikám 1974-ben jelent meg a Kortársban Vathy Zsuzsa könyvéről. Vathy Zsuzsa Lázár Ervin felesége volt, most már özvegye, s szintén prózaíró. Arról ne-

vezetes, hogy az ő nevéből képződött a Vacskamati, ha jól tudom. Úgy jelenhettem meg a Kortársban, hogy egyik tanárom, Kovács Sándor Iván a Kortárs felelős szerkesztője volt, s fontosnak tartotta, hogy kipróbáljon fiatal kritikusokat, s számomra ez szerencse volt. Most, hogy már viszonylag régen vagyok az Alföld folyóirat munkatársa, sokan jelentkeznek nálam kritikákkal is. Ennek én mindig nagyon örülök, és amennyire tőlem telik lelkiismeretesen elolvasom és véleményezem ezeket a szövegeket, s amelyek nagyon jó, azt leközöltem a lapban. Én így tudok hozzájárulni a kritikusi utánpótláshoz, ami szerintem roppant fontos dolog.

*Említetted, hogy a hetvenes évek közepén jelent meg az első kritikád, s utána is rendszeresen írtál kritikákat. Az az időszak, mint tudjuk, nagyon erős központi ideológiai nyomás alatt telt. Ez számodra mennyire volt érezhető vagy meghatározó, akár fiatal irodalomtörténészként, akár kritikusként?*

Mivel én irodalmi tárgyú témákról írtam, ezért ez engem közvetlenül nem érintett. Tudtam persze, hogy a lapok fölött milyen politikai ellenőrzés érvényesül, de a mai napig sokkal inkább érinti a kezdő kritikust azoknak a személyes viszonyoknak a bonyolult hálózata, ami az irodalmi életet jelenti. Ki van jóba kivel? Kiről melyik lapban nem akarnak vagy nem hajlandók negatív kritikát leközölni? Ezekről én semmit sem tudtam. Szegény Vathy Zsuzsát keményen deresre húztam. Őszintén szólva nem nagyon volt fogalmam róla, hogy ő kicsoda, azt az egy könyvét olvastam, s nagyon szigorú voltam, de csodák csodája a kritikámat leközölték a Kortársban. Magába a pártirányításba sokkal később ütköztem bele más összefüggésekben, erről sokat tudnék mesélni, s néha próbáltak cenzúrázni. Hogy egyetlen szórakoztató példát mondjak: Esterházy Péternek a *Függőjéről* írtam kritikát a Kritika című újságba. Amikor leadtam a szöveget, behívatott az akkori szerkesztő, s csodálkozva láttam, hogy fél oldalt beleírt a kritikámba. Ilyen élményem se azelőtt, se azóta nem volt. Olyan volt, hogy megpróbáltak kihúzatni mondatokat, de olyan, hogy bele is írjanak egy fél oldalt, olyan nem fordult elő. Döbbenet néztünk egymásra, ő azt nem értette, nekem mi a bajom az egésszel, én meg azt nem értettem, hogy ilyen ember létezhet egyáltalán, aki azt hiszi, hogy én hagyni fogom, hogy valaki beleírjon az *én* szövegembe. Ez egy nagyon durva dolog volt, s akkor át is vittem a kritikámat az akkori Mozgó Világba, ahol a szerkesztőség viccből azt a címet adta a cikkemnek, hogy *Beüzetés a kritikába*. Mindezzel együtt azt gondolom, hogy egy irodalmárnak nem feltétlenül jelent közvetlen kontrollt a politika.

*Azt a megjegyzésedet ragadnám meg, amit Vathy Zsuzsáról mondtál, hogy nem tudtad, hogy ki ő. Ma már te is része vagy az irodalmi életnek, személyes, esetleg baráti kapcsolataid vannak írókkal, költőkkel. Lehet-e kritikát írni olyan szerzőről, akivel egyébként jó kapcsolatban vagy? Mennyire tudsz objektív maradni? És egyáltalán: a kritikáíráshoz szükséges-e az objektivitás?*

Ez egy borzasztóan nehéz kérdés. Azt mondanám, hogy a kritikáírásban az objektivitásnak más jelentése van, mint ahogy azt a mindennapi nyelvhasználatban értjük. Azzal kezdem, ami könnyebb: mi nem objektív a kritikáírásban? Azt gondolom, mindenkinek egy személyes viszonyt kell kifejeznie az adott művel, amivel találkozik. A kritika ugyanis találkozás a művel. Rögtön hozzáteszem: nem mindenkinek ez a véleménye. Van, aki azt gondolja, hogy az ő kritikusi személyiségét kint hagyhatja az ajtó előtt, s nem kell belevinnie a kritikába. Nekem nem ez a véleményem. Én azt tartom jó kritikának, amelyik jellemzi a kritikáírónak az egyéniségét, és meggyőződéseiről pontos képet ad. Ennyiben a kritikáírás nem lehet objektív az én véleményem szerint. Nem lehet objektív azért sem, mert nincs olyan mércénk, amihez minden művet hozzá tudnánk mérni. A kritikus nem úgy működik, mint egy minőségi ellenőr a gyárban, ahol a futószalagról lekerülnek a munkadarabok, s van egy mintadarab, amihez hozzámérem a kikerülő árut, vagy megvannak a paraméterek, hogy milyennek kell lennie. A kritikusnak tulajdonképpen minden műre ki kell találnia egy új szabályrendszert, vagy egy paraméterrendszert, ha úgy tetszik. Ha egy jogi példát szeretnék hozni, akkor azt mondanám, ez olyan, mint hogyha minden bírósági perben újra kellene fogalmazni a törvényeket. Nem lehet akármit számon kérni egy műtől, csak azt, amit ő maga lehetővé tesz, hogy számon kérjenek. A részemről nagyarányú figyelem, odafigyelés kell, s ha úgy látom, sikerült megfognom a mű törvényszerűségeit, akkor azt már számon kérhetem tőle, hogy sikerült-e ezeket szerintem megvalósítania vagy sem.

A másik dolog az előítéleteknek a kérdése. Itt térnék vissza arra, amivel kezdek, a személyes kapcsolatoknak a problémájára. Mindannyiunknak rengeteg előítéletünk van. Az előítéletek nem ördögtől valók, s ezt nem én mondom, hanem Hans-Georg Gadamer írta az *Igazság és módszer*-ben. Az, hogy az előítélet a babonával és a hamis meggyőzésekkel rokon, az a felvilágosodásnak egyik rossz mellékterméke. Engem legalábbis meggyőzött Gadamer hermeneutikája arról, hogy jobb, ha ismerem a saját előítéleteimet. Az objektivitás tehát a kritikában annyit jelent, hogy én tudom, hol húzódnak az előítéleteim határai, vagy más szóval: hol húzódnak az ízlésem határai, s ezeket megpróbálom minél jobban visszaszoríta-

ni. Ez rettenetesen nehéz dolog, s ez csak akkor lehetséges, ha tudok róluk. Nem szabad az előítéleteket letagadni, mert nem tudunk élni nélkülük. Ha nem lennének, nem tudnánk bízni egymásban, egymás reakcióiban, nem tudnánk feltételezni, hogy a dolgok így vagy úgy fognak alakulni. Az viszont nagyon fontos, hogy ne ragaszkodjunk hozzájuk feltétlenül, s kicsit engedjünk is a ránk irányuló befolyásoknak. A másikfajta előítélet a személynek szól. Ez már nagyon nehéz kérdés, mert vagy ismerem a szerzőt, s – ne adj’ Isten – nagyon nem szeretem az illetőt („Utálom, mint a tejfölös tormát”, ahogy Petőfi mondta Goethéről), vagy éppen ellenkezőleg: nagyon szeretem, s nem szívesen írnék róla rosszat. Ezek a személyes viszonyok nagyban megnehezítik a kritikáírást, tehát jobb, hogy ha egy kritikus nem ismeri személyesen a szerzőt. Ha mégis ismeri, gondolja meg, hogy háttérbe tudja-e szorítani a rokon- vagy ellenszenvét. Ha nem, akkor nem írjon róla kritikát. Ez az én véleményem, mert szerintem a kritikáírásnak van egy ethosza: úgy kell írnom arról a műről, amit elért, hogy semmiféle előítélet a lényegi ítéletalkotásba lehetőleg nem férközzön bele. Kicsit magasztosan fogalmazva: ez egy hivatás.

*Ebből a szempontból az irodalomtörténeti munka veszélytelenebb, mert ott olyan szerzőkkel foglalkozunk, akik már halottak, nem tudnak visszabeszélni. Te azok közé a kritikusok közé tartozol, akik az írásaikban nem kímélik akár az élő klasszikusokat sem. Volt már olyan, hogy egy szerző megharagudott rád?*

Nem is egy, de ez magától értetődik. Aki kritikus akar lenni, az fontolja meg, hogy nem lesz népszerű. A kritikus egy nemszeretem illető. Ha megnézzük Fellininek a *8 és fél* című filmjét, akkor láthatjuk, hogy milyen egy visszataszító kritikus, akit a szerző vagy az alkotó megfojtana egy kanál vízben. Egy jelenleg még élő klasszikus (nem mondom nevet) használta velem kapcsolatban azt a kifejezést, hogy „irodalmi pitbull”, amit egy jóakaróm aztán visszamondott nekem. Erre nagyon büszke voltam, mert a pitbull nem válogat, mindenkinek nekiugrik, akit ellenszenvesnek talál. Ilyen szempontból én ezt inkább dicséretnek fogtam föl. Kaptam már fenyegetést is, hogy megvernek, de a legrosszabb a visszhangtalanság. Ehhez is hozzá kell szokni. Néhány év kritikai működés után mindenkinél felmerülő kérdés, hogy tulajdonképpen kinek is írom ezeket a kritikákat.

S hogy egy pozitívumot is mondjak, ami nagyon finom és diszkrét történet. Írtam Orbán Ottóról egy kritikát, aminek az volt a lényege, hogy megállapítottam: Orbán Ottó nem posztmodern. Nem rosszallásnak szántam, de ő ezt annak vette, viszont úgy válaszolt, hogy írt rá egy verset. Természetesen nem említette meg se



a nevemet, se a kritikámat, de én felismertem, hogy ez nekem szóló válasz, s aztán az első adandó alkalommal megkérdeztem tőle, hogy ezt jól értem-e. Azt mondta, hogy jól. Ez például egyfajta dialógus, szerintem ez a maximum, ami egy kritikus és az élő irodalom között egyáltalán létrejöhet.

*Nagyon fontos, amit mondtál, s én még bolygatnám ezt a kérdést. Amióta az irodalom mint független beszédmód létezik, s létezik mellette a kritika, a kettő viszonya állandóan újradefiniálódik. Mi a kritika feladata? Mi a viszonya szerrinted az irodalomhoz? Hogy meghatározza az irodalom fejlődésének irányát? Van egyáltalán létjogosultsága az ilyen kérdésfeltevésnek?*

Nekem mindig is az volt a véleményem, hogy az illúzió, hogy a kritika irányíthatja az irodalom fejlődését. Azt gondolom, ez egy totális félreértés. A kritikairás soha nem lehet erre képes, s nem is lehet ez az ambíciója. Ha egy író nem sértődik meg a róla írt kritikától, hanem talál benne valami figyelemre méltót, akkor is roppant bonyolult folyamat az, ahogy egy alkotói műhelyben kicsapódik ez a kritikai hatás, s az adott szerző elkezd másként írni. Én abban a régi kritikámban Esterházy mesternek javasoltam, hogy hagyja abba az idézettechnikát, hogy jelölt vagy jelöletlen idézetek sorát építi bele a szövegeibe. Mit mondjak? Nem hagyta abba. Sőt odáig elment, hogy van olyan műve, ami teljes egészében idézet.

Komlós Aladár mondta, hogy a kritikus egy bizalmi férfiú (ezért elnézést kérek a hölgyektől), akinek senki semmiféle felhatalmazást nem adott arra, hogy megfogalmazza mások nevében is saját véleményét, s mégis megfogalmazza. Hogy ezt megteszi, ez egy paradox helyzet. Ha engem senki nem kért meg, hogy elmondjam a véleményemet, de én mégis nyilvánosan elmondom, akkor ez engem bizonyos dolgokra kötelez. Már beszélünk a sajátos értelemben vett objektivitásról. S arra is kötelez, hogy komolyan vegyem a művet, és mindenkit tiszteljek, aki úgy gondolja, hogy irodalmi művet fog létrehozni. De a kezdő tisztelet után már semmiféle tiszteletet ne tanúsítsak, ne érdekeljen, hogy másoknak mi volt róla a véleményük. Az én etikai felelősségem az, hogy a legkomolyabban vett véleményemet minél jobban megfogalmazzam.

Régebben voltak olyan elképzelések is, hogy a kritika arra jó, hogy az olvasó megtudja, mi van a műben, s ha ezek után van kedve rá, elolvassa. Én azt gondolom, hogy ez egy huszadrangú funkció. Vannak persze erre szakosodott kiadványok, mint például az Új Könyvpiac, amiből meg lehet tudni, hogy körülbelül miről szól egy könyv. A kritikának nem ez a dolga, a kritika egy önálló műfaj. Egy régi tanárom azt mondta egyszer, hogy egy jó kritikus ér annyit, mint egy rossz

költő. Én továbbmennék ennél: a kritikát önállóan is lehet olvasni, anélkül, hogy az ember olvasta volna azt a művet, amire vonatkozik. Lehet, hogy ez meglepő, de kritikát olvasni nem rossz dolog. Az ember tudja élvezni, hogy ki hogy csinálja, s nem kell feltétlenül elolvasni azt a művet, amire vonatkozik. Tudniillik, feltárul közben a kritikus személyisége, a világhoz való viszonya, s ez orientál, elgondolkodtat engem is, s megtanulom, hogy hányféleképpen lehet egy műhöz viszonyulni. Szerintem inkább ebben van a kritika funkciója.

*Az elmúlt húsz évben két ún. kritikavita is zajlott a magyar irodalmi életben. Az első „nagy kritikavita” nyitó eseményén, a JAK konferenciáján te is előadtál. Annak vitának a központi kérdése az irodalomelmélet hatása a kritikaírásra volt, a néhány éve lezajlott „kis kritikavita” viszont főként az új internetes kritikai portálok megjelenésének hatásával foglalkozott. Gyakorló kritikusként hogyan látod: általában véve változott a magyar kritikaírás beszédmódja az utóbbi időben?*

A „nagy kritikavítára” elég rosszízűen emlékszem vissza, mert inkább pozícióharc volt, mint igazi vita. Én nem is igen fogtam fel először, hogy mibe csöppenem bele, amikor ott felszóltam. A hozzászólásom egyik vonulathoz sem illeszkedik, mert nem tudtam, mi készül a háttérben. Két tábor esett egymásnak. Az akkor uralkodóvá váló irodalmi beszédmódok egyes képviselői jelentették be igényüket arra, hogy csak azt fogadják el kritikának, amely magába olvasztja ezt a tudományos eszköztárat, s ezt a beszédmódot vallja magáénak, s a többi csak érzélgés, szépirodalommal határos impresszionisztikus valami. Velük szemben a másik tábor képviselői az előbbieket szemére vetették, hogy amit ők írnak kritika címen, az olvashatatlan, nem derül ki, hogy mi a kritikus véleménye igazából az adott műről, viszont egy olyan irodalomtudományi zsargonnal önti nyakon az olvasót, amit jóformán nem lehet megérteni. Én nem szerettem ezt a vitát, mert úgy gondolom, hogy mindkét oldalon vannak értékelhető érvek. Azt gondolom például, hogy egy kritikusnak elméletileg nagyon felkészültnek kell lennie, kell tudnia kurrens irodalomelméleti iskolákról, értenie kell azokat, s tudnia kell alkalmazni azok eszköztárat, de ahogy elkezd kritikát írni az ember, ezt az egészet el kell felejtetni. Úgy, hogy a háttérben legyen ott az elméleti eszköztár, amit akkor alkalmazunk, amikor tanulmányt írunk, s nem akkor, mikor kritikát. Amikor kritikát írok, akkor a szemléletmód megalapozásához van szükségem az elméleti háttérre. Volt a kilencvenes évek elejének egy olyan időszaka, amikor ez az áltudományosság, hogy így mondjam, kicsit jobban előtérbe került a kelle-  
t-

nél, aztán egészségesen viasszorult, főleg azért, mert sokféle irodalomtudományi iskola van manapság, s már nincs meg egyetlen iskolának az a vezető pozíciója, amelyet kisajátíthatna magának. A másik ok pedig az, hogy újabb és újabb generációk lépnek be a kritikáírásba, s hozzák a saját stílusukat. Sokkal felszabadultabbak, mint akár az én nemzedékem volt. Nekünk rengeteg szabályt kellett betartani, a szerkesztőségek Cerberusként felügyelték, hogy milyen stílusban lehet megszólalni a kritikában, s mit engedhet meg magának a kritikus és mit nem. Itt most nem elsősorban a politikai dolgokra gondolok, hanem egyáltalán a stílus szintjén, hogy hogyan kell kinéznie egy kritikának. Ebből nagyon sokat lehetett tanulni, az ember megtanult korrektül fogalmazni, de néha olyan volt, mint egy kényszerzubbony.

Ma már minden megengedhető, ehhez – s itt térnék rá a másik kérdésre – nagymértékben hozzájárult a netes blogkultúra. Ez már nem az én világom, ezt meg kell, hogy mondjam őszintén, és nyilván ezért van, hogy ennek több veszélyét látom, mint hasznát. Azt is látom természetesen, hogy bizonyos felszabadulási folyamat sokkal töretlenebb a blogkultúrában, mivel ott bárki bármit írhat. De ugyanebben rejlik a veszélye is: senki sincs, aki kritikusra rászóljon, hogy „Mondd már meg, hogy sikerült ezt az ócska mondatot összehozni?” Senki nem teszi szová a másik nyelvi hibáit sem, s nem beszélve arról, hogy a viták is egyfajta kaotikus-ságban folynak, nem lehet mederben tartani őket, ami a hagyományos nyomtatott sajtóban biztosítható volt. Ha ott beindult egy vita, akkor a szerkesztőség meg tudta azt csinálni, hogy csak olyan szövegek jelenjenek meg, amelyek az adott vita keretei között elhelyezhetők. Az interneten már nincs, aki ezeket a vitákat irányítsa. Egészen őszintén megmondom, nem tudom, milyen hatása lesz mindennek a kritikai nyelvre.

*Nemrég Ignotusról jelent meg monográfiád, aki a Nyugat meghatározó kritikus volt. Viszont az ő alakja nincs benne annyira a köztudatban, mint a legtöbb nyugatos szerzőé. Hogy egy személyes példát mondjak: én téged tudtam meg, hogy ugyanabban a gimnáziumban érettségiztem, mint ahová hajdan Ignotus is járt. Ott, ebben a hagyományaira büszke iskolában viszont őt nem tartották számon. Saját kritikus munkádban mennyire tekinted őt példaképnek? S rajta kívül van-e még valaki, akit mesterednek tartasz.*

Ignotus nekem valóban nagyon fontos, s valóban személyes választás is volt, amikor elkezdtem vele foglalkozni. Hogy példakép lenne? Ez egy nehéz kérdés, mivel egy olyan figuráról van szó, aki száz évvel ezelőtt működött, pontosabban akkor

volt a fénykora a 19. század végén s a Nyugat korszakának az első világháborúig tartó időszakában. Annyit mindenki tud róla, hogy nagy szerepe volt a Nyugat létrehozásában. Ez a másik ok, amiért nem érdemes kritikusnak menni: ha valaki azt akarja, hogy belekerüljön a nemzeti panteonba, akkor legyen író, költő vagy valami hasonló, de a kritikusokat ritkán szokták számon tartani. Milyen értelemben lehet nekem példakép Ignotus? A kritika ahhoz túlságosan korhoz, időhöz kötött, hogy át lehessen venni megoldásokat vagy akár nyelvi formákat, viszont azt is tudni kell, hogy bizonyos dolgokat Ignotus hozott be a magyar kritikaírással. Ő merete például először megfogalmazni azt, hogy nagyon határozottan el kell választani a szerző személyére vonatkozó erkölcsi és egyéb ítéleteinket a műről való ítéleteinkről. S nem csak arra gondolt, hogy ha én ismerem az író, s egy ronda fráternek tartom, attól függetlenül még fel kell tételeznem, hogy írhat zseniális műveket. A személy erkölcsi és egyéb kvalitásai mit sem mondanak az irodalmi tehetségéről. Ennek a kimondásához is kellett bátorság. De arra is gondolt, hogy egy műnek az értéket sem az erkölcsi-etikai pozitívumai döntenek el. Nem attól lesz jó vagy rossz egy mű, hogy milyen erkölcsi tanulságokat vélünk belőle kihallani. Tehát ha egy érvényes esztétikai ítéletet akarunk alkotni, akkor első szinten félre kell tenni a rögtön kínálkozó erkölcsi ítéleteket. Ezek az előbb említett előítéletek tartományába is esnek. Azt is tudta természetesen Ignotus, hogy egy másik szinten nem választható el az irodalom sem a moráltól, sem a politikától, de sem a morál, sem a politika nem szabhatja meg egy műnek az esztétikai értékét. Ignotusnál láttam először a magyar kritikaírás történetében ezt az álláspontot következesen képviselni, s ebből a szempontból valóban ő az egyik példaképem. Akkoriban ez komoly támadásokat is kiváltott az ő személye s általában a Nyugat íróival szemben. Akik egy bizonyos irodalmi irányzatot nem szeretnek, azok az azal igyekeznek visszaszorítani vagy agyoncsapni azt, hogy morálisan hiteltelenítik. Erre a taktikára mindig gyanakodni kell.

S hogy van-e más kritikusi példaképem? Sok van, sok jó kritikus volt nálunk a 20. században, de most mégis egy franciát mondanék, akit úgy hívtak, hogy Roland Barthes. Ő a 20. század második felének nagy hatású francia esszéistája és kritikus volt. Fantasztikusan jó esszéista volt, s ő éppen arra példa, hogy hogyan lehet a tudományosságot úgy összehozni az esszéisztikus és szép nyelvezettel, hogy nem billen el a mérleg nyelve egyik irányba sem.

## A KÖZTES LÉT FELÉ

„Milyen hely Debrecen?” – kérdezte tőlem tizenkét évvel ezelőtt kollégám és szerkesztőtársam, Szirák Péter egy beszélgetésben, melynek szövege később az Alföldben jelent meg. Most, újra olvasva saját mondataimat, különös érzés fog el: mint ha ugyanolyan távol lennék akkori önmagamtól, mint amennyire távol éreztem már magamat 1997-ben a „Debrecen előtti” életemtől. Idén ősszel lesz huszadik éve, hogy első egyetemi órát tartottam a KLTE Filozófia Tanszékén. Két év-tized az ember életében nagyon hosszú idő. Kivált akkor, ha ez az időszak azt az életszakaszt fedi le, amelyik a még éppen, hogy fiatalnak tekinthető férfikorból vezet át az öregedés kapujába. Márpedig ez az időszak számomra legalább fele-részben Debrecen jegyében telt el. A város sokat változott eközben, és én valószínűleg még többet változtam a város hatására. (Ezeknek a változásoknak a jó részéről nyilván nem is tudok.)

Öt-hat évbe telt, amíg az Egyetemen, néhány kocsmán és a Piac utca könyvesboltjain kívül máshoz is közöm lett Debrecenben. Nem azt akarom mondani, hogy rossz időszak volt ez; sőt. A rendszerváltás utáni években az a szerencse ért minket (ha ennek akkor nem voltunk is tudatában), hogy rengeteg tehetséges, de legalábbis a szakma és általában a kultúra iránt az átlagon felül érdeklődő hallgató jött a filozófia szakra. (Nem kérdeztem még erről más szakokon oktató kollégáimat, de az az érzésem, hogy ők is hasonló tapasztalatokról számolhattak volna be.) Ezeket a fiatal embereket a kezdet kezdetétől egyenrangú partnerként lehetett, sőt kellett kezelni. A heti egyetlen nap, amelyet Debrecenben töltöttem, biztos sikerélménnyel ajándékozott meg. Még ha az óráim valami miatt gyengébben sikerültek is, kárpótolt az a hét-nyolc ifjú barát, aki a folyosón várakozott arra, hogy a *Level*-ben vagy a „Kohászban” egy-két órát beszélgessünk filozófiáról, irodalomról vagy a világ egyéb dolgairól. Sokszor vitatkoztunk is, szenvedélyesen, mintha a filozófia, az irodalom, az esztétika és (akkor még nagyritkán) a politika kérdései a világ

kellős közepe felé mutatnának. Mintha nem is lenne ezeknél fontosabb dolog. Nekem ezek a délutánok visszaadták a legjobb egyetemista éveim hangulatát. A szellemi izgalmat, amelyet egymásban szítottunk azzal, hogy a tudás újabb és újabb területeire merészkedtünk közösen; leginkább olyan területekre, amelyek „nem ránk tartoztak”. A kilencvenes évek elején természetesen már ismertem Sartre nevezetes meghatározását: értelmiséginek az nevezheti magát, aki egyre-másra átlépi saját kompetenciájának határait. Magyarul: mindenbe beleüti az orrát. A többiek a „gyakorlati tudás technikusai”. Nos, ezeken a péntek délutánokon értelmiségit játszottunk a Sartre-i értelemben. Aztán én rohantam a vonathoz, azzal a jó érzéssel, hogy a társalgás nélkülem is folytatódik majd. S hogy egy hét múlva újra kezdjük.

A Vajda Mihály („Misu”) által átalakított Filozófia Tanszék korántsem csupán a szakosokat vonzotta; a legkülönbébb érdeklődésű hallgatók jelentek meg az óráinkon. Ezt akkor annak tulajdonítottuk, hogy sikerült színesebbé tenni a filozófia-oktatás palettáját és oldottabbá a légkört. Misu senkit sem küldött el a régi oktatói gárdából, amit sokan furcsállottak. A rendszerváltásról még ezekben az értelmiségi körökben is gyakran úgy gondolkodtak, hogy szükségszerűen együtt kell járnia valamilyen „vérengzéssel”. A régi rendszerhez szorosabban kötődő figurák „tűnjenek el”. Tanszékvezetőnk nem így látta ezt a kérdést és igaza volt. Viszont ragaszkodott ahhoz, hogy ő is meghívhasson néhány tanárt. Így azután négy-öt éven át minden szempontból eléggé különböző egyéniségek oktattak filozófiát Debrecenben, s csodák csodája, jó hangulat alakult ki. A debreceniek megszokták a pestieket, mi, pestiek pedig fokozatosan alkalmazkodtunk a közösen kialakított oktatói stratégiához. Kíváncsiak lettünk egymásra; nemcsak egymás szakmai nézeteire, hanem egymás életére is. Abban például egészen biztos vagyok, hogy csak a Debrecenben töltött éveimnek köszönhetően van némi fogalmam arról, hogy mit jelent értelmiséginek és ugyanakkor nem budapestinek lenni. S ezáltal, vagyis debreceni kollégáim segítségével, jobban megértettem azt a nézőpontot is, ahonnan addig láttam a világot. Debrecen segített abban, hogy kívülről tekinthessek önmagamra, hogy ne fogadjam el magától értetődőnek és egyedül üdvöztetőnek saját perspektívámat.

Az első és legfontosabb Debrecen-élményem tehát ez volt; a hallgatókhoz és a kollégákhoz fűződő baráti érzések jelentették számomra a várost. Ha nagyritkán előfordult, hogy az egyetemi közegen kívül másutt is dolgom akadt, meglehetősen idegenül mozogtam a belváros utcáin; leginkább a hiányérzeteimet foglalmaztam meg magamban. Ezek a hiányérzetek tükröződtek az említett Szirák-féle beszélgetésben is. „A Nagyállomástól a Nagytemplomig zötyögve a villamoson sokszor

játszottam magamban azt a játékot, hogy elképzeltem a járműforgalomtól mentesített, parkszerű, kiülős kis bisztróktól, vendéglőktől, kávéházaktól tarkított Piac utcát. Vagy gondolatban átvezettem a Tiszát a városon, ott hömpölygött el a Nagytemplom tövében, menetrendszerű kompjárattal lehetett eljutni az Egyetemre.” Ha hinnék „az én próféta lelkemnek”, már-már megvalósulva látnám az utóbbi víziót; hiszen az előző, ha itt-ott vitatható formában is, de nagyjából megvalósult. A Tiszával persze kicsit többet kellene bajlódni, de azt hiszem, a tősgyökeres debreceniek egy része is szívesen fantáziál egy folyam (vagy legalább néhány csatorna) által szabdalts városról. Ne tagadjuk, Debrecen városképe a kilencvenes évek első felében elég sivár volt, s ebben valószínűleg osztozott a többi vidéki nagyvárosunkkal. Fokozatosan romlott azoknak az épületeknek az állaga, amelyek a korábbi évtizedekben ezeknek a településeknek a jellegzetességei voltak, a benyomuló újkapitalizmus pedig még nem volt sem eléggé erőteljes, sem eléggé kreatív ahhoz, hogy pozitív változásokat idézzon elő. A többi városrészről meg az volt a benyomásom, hogy hatalmas kiterjedésű lakótelepekről van szó, amelyeket valamilyen átláthatatlan koncepció alapján, vagy esetleg minden koncepciót nélkülözve építettek egymás mellé.

Múltak az évek, a Szabolcs expresszvonatot felváltotta az intercity a maga kétségkívül nagyobb tisztaságával, de (legalábbis az én szememben) elidegenítőbb belső térelosztásával. Egyre több dolgom akadt az Egyetemen, világos volt, hogy legalább heti két napot kell Debrecenben töltenem; néha többet is. Felkértek, legyenek az Alföld „főmunkatársa”, aminek nagyon örültem: azaz újabb szál kötött a városhoz. A tanszéki folyosóról szép lassan eltűntek a rám várakozó hallgatók. A korábbi ifjú barátok családot alapítottak, néhány kivételtől eltekintve más városokban vállaltak munkát. Lassan kinyílt a szemem a városra, kezdtem olyan nézőszögekből látni, amilyenekre korábban nem is gondoltam. Mindenekelőtt megismertem a debreceni estéket. A csendet, amikor elhallgat a szökőkút csobogása az Egyetem téren; a járművek távoli moráját, a leszálló sötétet a Nagyerdő fái között. Aztán a hajnalt, az elmaradhatatlan varjakkal a szállásunk körül, ahogyan saját érthetetlen rendjüket követve csapatgyűlést tartanak, majd egy láthatatlan vezényszóra kirepülnek a szántóföldek felé. „Krähe, wunderliches Tier” – dünyögtem magam elé megannyiszor a *Winterreise* korábban alig értett sorát; a tél beálltával pedig a város felé „surrogó”, havat jósó varjak nietzschei képe jelent meg rendre előttem. Tapasztalhattam a Hortobágyról az utcákra homokot sodró viharos szelet, vagy éppen a kigyulladt pusztáról beáramló és a várost megtöltő füstöt. A hétvégéket, amikor egy mély szusszanással lelassul az élet, és olyan nyugalom telepedik bizonyos városrészekre, amely Budapesten elképzelhetetlen.

A legnagyobb szerencsém azonban az volt, hogy egy olyan baráttal lettem gazdagabb Debrecenben, aki céljának tekintette, hogy megismertesse velem a várost. Nem sajnálta rá az időt, hogy girbegurba utcákat, hajdani temetőket, egykori piac-tereket, vagy éppen csak érdekes, régi debreceni házakat mutasson nekem. A nagy, széles kapuzatok, a kívülről teljesen zárt belső udvarok térszerkezete sokat elmond az előző századok *homo debreceniensis*ének lelkiületéről. Magam ezt (saját használatra) mindig úgy értelmeztem, hogy a város teljes nyitottságát és védhetetlenségét a tehetősebb polgár azzal próbálta ellensúlyozni, hogy mintegy erődítette a saját portáját. Az igazi „cívís” (van-e még ilyen?) zárkózott, kissé gyanakvó, a könnyű közeledést elutasító mentalitását jelképezhette ez az építkezésmód. De Aczél Gézának, az Alföld főszerkesztőjének – nem kerülhetem el, hogy ide ne írjam a nevét – gondja volt arra is, hogy megértesse velem: a látszat ellenére nem egyformák a lakótelepek sem. Az emberek, amennyire tudták, a maguk képére alakították ezeket a városrészeket is; mindegyiknek vannak apró jellegzetességei. Egy-egy a múltból ottrekedt épület, ahogy körülveszik a házgyári tömbök, többet megértetett velem, mint egy várostörténeti értekezés.

Így lassan kezdett kikerekedni bennem Debrecen, mint térélmény. Hogy mi is valójában egy város, azt az építészek nemzedékei által kialakított térszerkezeten kívül meghatározza az is, amit lakosai a képzeletükben rávetítenek. Ilyen szempontból különösen azoknak a nyilatkozatai tanulságosak, akik elszármaztak a városból, vagy éppen azoké, akik régóta élnek itt, de mégsem ide születtek. A tősgyökeres helybéliek (nemcsak itt, hanem bárhol a világon) egy bizonyos értelemben „nem látják” a városukat; ezt persze nem szó szerint kell érteni, hanem úgy, hogy az igazi jellegzetességek mindig egy összevetés során buknak a felszínre. Márpedig aki magától értetődően mozog nap, mint nap a saját életközegében, az miért is hasonlítaná össze más helyekkel? Egy budapesti helyzete annyiban különbözik ettől, hogy a főváros számtalan kisebb városból tevődik össze. Egy budai peremkerület lakójaként nekem gyerekkoromban különleges kalandot jelentett átmenni Pestre. Máig érzem a vonzásnak és a taszításnak azt az elegyét, amely ilyenkor elárasztott: hiszen minden érdekesebb és nagyszabásúbb volt, mint nálunk, ugyanakkor egyáltalán nem vágytam rá, hogy Pesten lakjam. Nos, régen felfigyeltem arra, hogy a debreceni írók, művészek általában sajátságos és az én gyerekkori érzéseimhez hasonló ambivalens viszonyt alakítottak ki a városukkal. Nem mindenki, persze; tudomásom szerint például Szabó Magda csak imádatának adott hangot a „súlyos város” iránt. Valószínűleg a maga módján sokkal kritikusabb Tar Sándor sem tudta volna másutt elképzelni a saját életét. Az ő *Szürke galamb* című „bűnregényét” is a Gézával folytatott séták során értettem meg. Tar mintegy ki-



fordította a várost, felmutatta egyszerre létező és nem létező bugyrait; ha úgy tetszik, térbelivé változtatta a lelkekben lappangó szorongásokat, rémlátásokat, a fegyelmezett felszín alatt lappangó téboly sejtelseit. Költészet és valóság viszonya: a *Szürke galamb* lapjairól talán csak Debrecen két legnagyobb épületét lehet azonosítani. A mű egy igen lényeges dimenzióját mégis aligha értheti meg az, aki sohasem járt itt. Ha viszont valamelyest ismerjük a várost, úgy érezhetjük, hogy rengeteget tudtunk meg ebből a regényből.

Visszatérve Szabó Magda „súlyos városára”: a jelző kétségkívül találó; de mit is jelent valójában a máshonnan érkezettnek? A térélményről már említést tettem. Ha eltekintünk a legutóbbi idők néhány merészebb építészeti megoldásától, aligha állíthatjuk azt, hogy a debreceni utcákon sétálva a lebegés érzése tölt el bennünket. Mindig az volt a benyomásom, mintha itt az épületeknek mélyre nyúló és szerteágazó gyökérzete volna. Még a szecessziós vagy a Bauhaus stílusától érintett konstrukciók sem fölfelé törekszenek, hanem inkább a földbe kapaszkodnak hihetetlen erővel. A meghatározó látvány természetesen a Nagytemplom. Nehezen tudom elképzelni, hogy valakinek első látásra az jutna róla eszébe, hogy „milyen szép”. Nem is kíván az lenni; erőt akar mutatni, nem szépséget. Fegyelemre és tartásra szólít fel, különösen akkor, ha szemből közelítjük meg; oldalról furcsán ellaposodik. Tulajdonképpen nem is szabad oldalról nézni, egyetlen legitim nézőpontot kínál: szemtől szembe. Persze, nem lehet mindent a szándékosságnak tulajdonítani. Amikor elolvastam a Nagytemplom építésének történetét, az angol mondas jutott eszembe, amelyet egyik kedves kollégámtól tanultam: „a teve olyan ló, amelyet bizottság tervezett”. Túl sokan szóltak bele az építészek dolgába, így lett ez a templom olyan, amilyen, így vált jelképpé. Esztétikai szempontból lehetnek kétségeink, de így, a kollektív inkompetencia beavatkozásának jegyeit hordozva talán jobban megfelel szakrális és a város egészére kiterjedő jelképi funkciójának. Aczél Géza ezt írja *ókikötő* című versében: „formátlan nagy időszletek / zúgnak át a nagytemplom felett”. Akárhogyan is értjük az „időszletek” formátlanságát, annyi bizonyos, hogy a kép azt sugallja: az idő (a történelmi vagy az egyéni idő, mind egy) sajátos tagolatlanságban, szélviharként robog át a város felett. A város jelképe, a Nagytemplom azonban meg sem rezdül.

Aczél Géza verse egyszerre megőrzi és ellenpontozza Gulyás Pál nevezetes megfogalmazását. A „súlyosság” ugyanis nem csak pozitívum. Szabó Magdánál ez a jelző nyilvánvalóan a sok évszázados hagyományok nehézkedési erejére utal elsősorban. De ami súlyos, az más szempontból nehézkes is, nehezen változtat irányt. A tradíció megtartó erő és a változást akadályozó kolonc is lehet. Amikor már nyilvánvalóvá lett, hogy – tetszik vagy sem –, Debrecen szerves részévé vált az életem-

nek, nem kerülhettem el többé, hogy átgondoljam a saját viszonyomat a várost meghatározó hagyományok vonatkozásában. Ami a vallást illeti, apai nagyszüleim reformátusok, az anyaiak katolikusok voltak. A nagyszülők még jártak templomba, a szüleim már nem (ifjúkori világnézetemet szenvedélyes ateizmus és dühös antiklerikalizmus jellemezte.) A katolikus nagymama mellett nőttem fel, a katolikus szertartásokat ismertem némelyest, a „templom” számomra katolikus volt. A családban különben sem beszélt arról senki, hogy a református-katolikus különbségtételnek bármiféle jelentősége lenne. Gimnazista koromban jártam először református templomban, és csak nagyon lassan fogtam fel a két egyház rítusai közötti eltérések jelentőségét. Szóval, a katolicizmus nekem otthonosabb és ismerősebb közeg volt, mint a protestantizmus. Ez valamennyire biztosan meghatározta első debreceni benyomásaimat. Egyértelmű, hogy tele volt a fejem a „kálvinista Róma”- típusú sztereotípiákkal, vagyis némi gyanakvással és hangsúlyozottan kívülállóként tekintettem a városra és lakóira, különösen a „tösgyökeresekre”.

Az első meglepetés egyébként éppen abban a vonatkozásban ért, hogy rá kellett jönnöm: az ismerőseim döntő többsége nem debreceni születésű. Ebből kezdtem megérteni Gulyás Pál verssorának második felét a „tájakat összekötő” Debrecenről. Ez a város úgy volt a hagyományok városa, hogy évszázadok óta küldte másfelé a vándorokat és fogadta a folyamatosan ide érkezőket, vagy éppen türelmesen várta a visszatérőket. A térbeli formátlanságot és kényszerű nyitottságot ellensúlyozni kellett valamivel („nem védte falait bástya, torony, csak a hit”), de az itteniek sok-sok nemzedék óta felismerték, hogy a legjobb védelem mégiscsak a viszonylagos nyitottság. Mindig kockázatos vállalkozás ezeket a „nagy, formátlan időszleteket” rávetíteni egyéni életünk kurta jelenidejére. De talán nem teljesen megalapozatlan azt állítani, hogy a védekező bezárkózásnak és a befogadó nyitottságnak ezt a sajátos keverékét a húsz év előtti Debrecenben is egyértelműen tapasztalni lehetett. Egy város „megtapasztalása” természetesen lassú, nehezen kibontakozó folyamat. Bizonyos értelemben hasonlítható ahhoz, amikor új ismeretségeket kötünk. Az első benyomások nagyon erősen meghatározzák, hogy az ismeretségből lesz-e barátság, avagy sem. Ha nem vagyunk képesek arra, hogy módosítsuk első és könnyen megszilárduló véleményünket, sohasem kerülünk közelebb a másikhoz. Visszatekintve Debrecen-élményem kialakulásának folyamatára, a hagyma rétegeiként egymásra boruló tapasztalatok sorát látom. Ez a tapasztalat-sor egyben folyamatot is alkotott, melynek során – utólag, mint mindig – hirtelen rá kellett jönnöm, hogy ha soha nem leszek is debreceni, már nem vagyok idegen. Egy mozdulat automatizmusa tudósít erről, ahogy például befordulunk egy utcasarkon, anélkül, hogy odafigyelnénk; vagy a „minden zajról tudod, mit jelent” Kosztolányi-féle reakciója.

Egyfajta köztes létmódról van szó tehát, amelynek a sajátos ízére akkor éreztem rá igazán, amikor nekem kellett megmutatnom Debrecent néhány barátomnak. Csak így, a botcsinálta idegenvezető szerepében jöttem rá, hogy már van „saját” Debrecenem, ki tudom emelni két évtized gomolygó emlékeinek rendezetlen halmozából azokat a részleteket, amelyek nekem is fontosak, vagy éppen nekem fontosabbak, mint a debrecenieknek. Tudjuk, a köztes lét a tibeti lámaizmusban az újjászületés előszobája, az a létperiódus, amelyben saját ténykedésünk dönti el a jövőbeni sorsunkat. Szeretnék-e debreceni lenni, ha újjászületnék? Azt hiszem, nem; fatalizmusomra jellemző, hogy valószínűleg ugyanazt a helyszínt és ugyanazokat a szülőket választanám. De ha lehetne még egy kívánságom, akkor *azonnal* szeretnék hozzájutni a köztességnek ahhoz a tapasztalatához, amelyhez Debrecenben jóvoltából jutottam el az elmúlt húsz évben.



# A KÖRZET METAMORFÓZISA



## SINISTRÁTÓL VERHOVINÁIG

BODOR ÁDÁM: VERHOVINA MADARAI

„Amit többé nem lehet leírni, az a Tulajdonnév” – állította Roland Barthes *S/Z* című művében, negyven évvel ezelőtt. Nem arra gondolt persze, hogy többé nem lesznek regények, s hogy a regények szereplőinek nem lesz nevük. Azt akarta sugallni, hogy a tulajdonnév hagyományos „ökonómiai” funkciója már csak a tradicionális, az „olvasható”, nem pedig az „írható” irodalomnak áll rendelkezésére. Az olyan próza, amelyben a tulajdonnevek polgári, nemzeti, társadalmi összefüggéseket helyettesítenek, a múlthoz tartozónak jelenti ki önmagát. A realizmus illúzióját felforgató irodalom először a Tulajdonnevet támadja meg; akár ki is iktatja, mint Proust a maga narrátoráét. Bodor Ádámnál látszólag a Barthes által leírtak ellentétének vagyunk tanúi. Akárcsak a korábbi írásai, a *Verhovina madarai* is tobzódik a tulajdonnevekben. Csodálatos, mondhatni színpompás nevek ezek, némelyikükről lerí, hogy a szerző fantáziájának a szülötte, mások esetleg hordoznak valamilyen jelentést. (Csak annak a szereplőnek a teljes nevét nem tudjuk meg, aki többnyire a narrátor funkcióját tölti be: ő csupán Adam.) Ezekben a nevekben az a közös, hogy nyelvi hovatarozás szempontjából azonosíthatatlannok. Keverednek bennük a szláv, román, német, görög, és még ki tudja, miféle elemek. Érdekes módon egyik név sem hordoz magyar utalást (ennek a jelentőségére még visszatérünk). Ám ha jól meggondoljuk, Bodor névtechnikája pontosan a Barthes által leírtak szellemében funkcionál. Ember legyen a talpán, aki bármiféle jellemet vagy szociális, esetleg nemzetiségi hovatarozást asszociál az „Anatol Korkodus” vagy a „Hamilcar Nikomuk” névhez. De pontosan ez a névadás lesz ennek a regényvilágnak az egyik pillére (a fantasztikus tájleírások mellett). Olyan világról van szó, amely egyszerre peremvidék (regionális egység legszéle) és éppen peremvidék mivoltában zárt „körzet” jellegű. Nem Erdély, bár hangulatában van köze hozzá, hangsúlyozta sokszor az író. Képzeletbeli hely, nem köthető egyetlen

nemzetiséghez se (csak sokhoz), ugyanakkor nagyjából elhelyezhető a térképen: valahol Közép-Európa keleti végein.

Ahogy ő maga fogalmazta meg egyszer, prózájának fő inspirációs forrása a kelet-európai térség egzisztenciális képe, „kezdetleges erkölcsével, letargikus hangulatával”. Ez a táj ugyanakkor hihetetlenül ihlető, sugárzó, mondta; a kíméletlen brutalitás ágyaz meg itt a kegyelem pillanatainak, egyszóval maga a termékeny ambivalencia. Ezzel a tájjal találta meg a kapcsolatot Bodor Ádám írásművészte, s ezért nem volt szüksége arra, hogy konkrét társadalmi viszonyokról, történelmileg azonosítható politikai elnyomásról „szóljanak” a művei. A *Sinistra körzet* vagy *Az érsék látogatása* olvasói ezért hamar eligazodnak Verhovinán is. Bodor Ádám ugyanis nagyon pontos, mondhatnám megbízható író. Ha már a könyv felét elolvastuk, nyugodtan letehetnének bennünket Jablonska Poljana kellős közepén, valahol a vízügyi brigádéros irodája, a fodrász és a beteggondozó között. Hamar meglelnénk Edmund Pochoriles fogadóját, sőt eltalálnánk Burszen kisasszony házához, vagy akár a kilenc kénes hévíz-forráshoz is. Lényeges ez az írói következetesség, mert a táj „berendezésén” kívül majdnem minden bizonytalan vagy homályba burkolódik. Ha viszont az olvasó elfogadja a mű által felállított játékszabályokat, akkor egy idő után egyáltalán nem zavarják a hiányos információk, a szürreális képek: az események „balladai homálya” egyre természetesebb lesz a számára. Elnyeli a „körzet”, akár a mindent konzerváló és kékre festő forrás az illetéktelenül behatoló fotóst a regény végén.

Elégé ijesztő érzés ez, hiszen rémséges dolgok történnek ezen a vidéken, szegénység és lepusztultság uralkodik, s az emberek viselkedése is éppen olyan különös és a városi ember számára jóformán megmagyarázhatatlan, akár a *Sinistrában*. A Verhovina „körzetnek” szintén van moralitása, sőt azt is mondhatnánk, hogy a figurák mindenféle szabályok bonyolult hálózatában teszik a dolgukat, mely szabályok a kívülről érkezők számára vagy érthetetlenek, vagy semmisek. Ezen a ponton ragadhatjuk meg az egyik fontos különbséget Bodor korábbi regényei és a *Verhovina madarai* között. Az előző két regényben megjelenített körzet ugyanilyen halálos és nyomasztó volt, de lényegében rendíthetetlen és bizonyos értelemben „halhatatlan”. A folytonosan képződő anomáliákba a szereplők többsége belepusztult, de maga a körzet mindig újratermelődött. A legveszélyesebb a betévedő idegenek helyzete volt, illetve azoké a „bentieké”, akik vétettek a szabályok ellen, vagy éppen menekülni próbáltak. (Mint emlékszünk rá, a *Sinistra* Andrej nevű elbeszélőjének végül sikerült a kitörés.) A *Verhovinában* viszont nem csak a szereplőkkel, hanem magával a körzettel történik (vagy fog történni) valami. A legközelebb eső városokban (némelyiknek valós neve van, Lemberg, Csernovitz), ahol az



ismeretlen hatóságok székhelye található, olyan erők készülődnek, amelyek előbb-utóbb lebontják a körzet határait, s várhatóan megszüntetik ezt a kegyetlenül primitív, de valahol mégis emberi és élhető világot. Tehát nem csak a szereplőknek van ideje, hanem magának a körzetnek is, ami radikálisan új vonás. Abban a fejezetben, amelyben megismerjük a környék mítoszait, a háromlábú asszony legendáját, a hőforrások keletkezésének történetét, minderről már ennek az eljövendő kataklizmának a perspektívájából értesülünk. A rejtélyes Czervensky család, amelyről azt tartották, hogy egy jóslat értelmében ezer évig lesznek a terület gazdái, egyszer csak eltűnik a vidékről. „Egyedül ők, a Czervenskyek érezték meg, hogy itt a Medwaya és a Paltin lejtői alatt valami véget ért. Hogy itt hamarosan és végérvényesen minden megváltozik.” Ezt erősíti meg a magányosan élő Burszen kisasszony is: „nem kizárt, hogy valakik megalkudtak a fejünk fölött. Itt lakunk ugyan, de a föld alattunk már rég nem a mienk.” A Jablonskára érkező furcsább-nál furcsább idegenektől csak elszórt, bizonytalan információkat kapunk a jövőbeli lehetőségekről: szó esik bányák megnyitásáról, rakétasilóról, a termálvizek kihasználásáról. Még semmi sem biztos, csak a fenyegetés a néhány tucatnyi ott élő számára, akiknek csak az lenne elfogadható, ha békén hagynák őket. De egyre inkább érzik a zsigereikben, hogy halálos változások készülődnek.

Végül nem tudjuk meg, mi fog történni, de a „vízügyi brigadéros”, Anatol Korkodus sorsából következtethetünk a változás jellegére. Korkodus valamikor megjelent a településen, beköltözött a legandás Czervensky család üresen maradt házába, és kiírta az ajtóra: „Vízfelügyeleti brigád”. Senki se tudta, de nem is izgattott senkit, hogy ki nevezte ki. Bizonyos jelekből úgy látszik, hogy a városi hatóságok tudnak róla és elfogadják a pozícióját, máskor viszont semmibe sem veszik, el sem olvassák folyamatosan készített jelentéseit. (Illetve már nem azok olvassák, akiknek írja ezeket, értesülünk róla.) Az első történet – merthogy a *Verhovina madarai* lazán egymáshoz kapcsolódó, az időrendet gyakran megbontó fejezetekből áll – két héttel Korkodus letartóztatása előtt kezdődik. Lefogása és megölése éppen olyan rejtélyesen homályos körülmények között történik, mint minden ezen a környéken. Mindenki tudja, hogy mi fog történni, bizonynyal maga Korkodus is – de „bűne” talán éppen az, hogy nem akarja beletörődni annak a világnak a pusztulásába, amelyet nem kis mértékben ő épített fel. Mivel foglalatoskodott végeredményben? Kétségkívül valamilyen rendet tartott, illetve képviselt Jablonska Polnaján. Ennek a rendnek a legfőbb jele az volt, hogy naplót vezetett, jegyzőkönyveket készített, vagyis *archivált*, ahogy ismeretlen elődei is tehették. Megtestesítette a hely emlékezetét. Ahogy Derrida magyarázza, az archívum szó a „görög *arkheionból* ered, amelynek eredeti jelentése: ház, lakhely, lakcím, a legfelsőbb

tisztviselők, a parancsolók, az *arkhónok* otthona. /.../ náluk, *azon a helyen* gyűjtötték össze a hivatalos iratokat”. (*Az archívum kínzó vágya*, Kijárat, 2008.) De nemcsak előállították és őrizték a dokumentumokat, hanem arra is joguk volt, hogy *értelmezzék* azokat. Korkodus is *arkhón*, törvényhozó és a szabályok értelmezője, dönt életről és halálról. Egészen addig, amíg ki nem derül, hogy a készülő új rendben nem csak rá és az általa képviselt szabályokra, de magára az archívumra sincs szükség. Damasskin Nikolsky közegészségügyi prokurátor, miután ügyes trükkkel eltávolítja otthonról a brigadérost, elégeti 143 év megfigyeléseit, halomba hordva és négy sarkánál meggyújtva azokat, „ahogy egy várost szokás”. Egy későbbi fejezetben viszont arról értesülünk, hogy maga Korkodus égeti el a saját iratait, amikor arra vár, hogy érte jöjjenek. Az ilyesfajta „következetlenségek”, elbizonytalanító effektusok szervesen hozzátartoznak a szöveg működésmódjához. Az író gondosan ügyel arra, hogy sem a jellemek, sem a szituációk „ne álljanak össze” valamilyen lélektani és narratológiai kód megnyugtató szabályai szerint. Korkodus tehát, miután elégette az iratait, megint csak írni kezd; nem tudja abbahagyni az írást – pedig maga is tudja, hogy nincs rá szükség, senkit sem érdekel. Ezzel a logikátlansággal igazolja a legvilágosabban, hogy nincs helye az új világban, amely pontosan az írás formájában tovább élő múlttal akar leszámolni. Azok, akik jelen vannak a letartóztatásánál (maga Adam is, aki apjaként tiszteli), nagyon jól értik ezt: úgy beszélnek erről az eseményről, mintha csak hallomásból értesültek volna róla. Pontosán tudni valamit, s főleg szemtanúnak lenni nem hoz szerencsét ezen a településen, ahol nemrég még a menetrendet is eltörölték.

Mint említettem, majdnem minden történetnek Adam az elbeszélője, bár akad kivétel is, amikor nem tudjuk azonosítani a narrátort. De Adam is nagyon sokszor hagyatkozik mások elbeszéléseire, s ezek a történetek nem mindig illeszkednek egymáshoz. Nika Karanika, a gyógyító képességekkel rendelkező „démon” leszúrásának esete például két, egymástól teljesen eltérő változatban jelenik meg, attól függően, hogy melyik történetbe kell szervesülnie. A legfontosabb tárgyak egyikéről, Eronim Mox könyvéről, amelyben világítanak a betűk, végig nem tudjuk, hogy szakácskönyv volt-e vagy meséskönyv, vagy esetleg mindkettő. (A lényeg az, hogy a brigadéros élete minden problémájára ebben a könyvben keresi a megoldást, ami szintén időszerütlenné váló magatartásnak tűnik.) Könyvekről még egy összefüggésben esik szó: Burszen kisasszony, akinek azt jövendölték, hogy egy magyar katonatiszt jön el érte Transzsilvániából, a hegyvonulatokon túlról, magyarul olvastat fel magának, noha egyetlen szót se ért magyarul – akárcsak a felolvasók. A körzet azonosíthatatlan keveréknyelvből a magyar már kihalt, maga is az archívum részévé vált. (Igazából nem tudjuk meg, milyen nyelven beszélnek

Jablonska Poljanán, az író egyes egyedül a már eltűnt magyart nevezi meg.) De csodák csodájára a magyar tiszt végül megérkezik csonttá fagyva, hogy értesüljön Burszen kisasszony haláláról, s hogy maga is befejezhesse életútját. Mesebeli fordulat ez, mint ahogyan a *Verhovina* nem egy története tartalmaz szürreálisan meszeszerű fordulatokat. Ilyen mozzanat maga a mindent kék kristállyal bevonó és tartósító gyilkos forrás is, amelynek csodálatos leírását olvashatjuk az utolsó lapokon. A legfontosabb mesés mozzanat azonban a madarak szerepe. Már az első történetekből értesülünk arról, hogy valakik (nem tudni, kicsodák) elkezdtek leverni a madarak fészkeit, ezért aztán semmilyen madár nem fészkel Verhovinán, sőt még a költöző madarak is elkerülik ezt a baljós környéket. Könnyű tehát rápírítani arra, aki el akarja hitetni, hogy „madarak ragadták el a tó felé menet”. A madarak teljes hiánya a természet és a körzet ellenséges viszonyát fejezheti ki. A könyv utolsó bekezdésében viszont Adam halk neszezésre lesz figyelmes a ház körül: a rozsdafarkúak azok, akik visszatértek és építeni kezdték fészkeiket az eresz alatt. Mind ez azután történik, hogy Adam a kék forrásba öli az okvetetlenkedő fényképészt anélkül, hogy hozzányúlna, majd átél egy orgazmust, ami olyan érzés, „mintha elvesztett volna valamit”.

Nem tudjuk, hogyan kellene értelmeznünk a madarak újbóli megjelenését, a szöveg semmiféle iránymutatást nem ad erre nézvést – hadd jegyezzem meg, szerencsére. Így ugyanis nyitva marad az interpretációs lehetőségek egész tárháza. A rozsdafarkúak jelezhetik azt, hogy a természet hajlandó megbékülni Verhovinával, de azt is, hogy itt meg kell szűnnie az emberi jelenlétnek, hogy újra a természet vehessen birtokba mindent. Hozzám az utóbbi verzió áll közelebb: nem a körzetet hagyja ott valaki, hanem a körzet szűnik meg, mert nem lesz benne ember. Ezt a nyugtalanító kétértelműséget éli át az olvasó, amikor behajtja Bodor Ádám nagyszerű könyvét.

## AZ ELTÉVEDT LOVAS AZ ERKÉLYEN

ACZÉL GÉZA: (BŰCSŰ) GALOPP.  
TÉTOVA UTÓSZINKRON.

A *(búcsú) galopp* Aczél Géza „önéletrajzi” verstrilógiájának utolsó darabja. A két előző darab, a *(vissza) galopp* és a *(kontra) galopp* a Jelenkor Kiadó kiváló gondozásában látott napvilágot. (Vérmesebb reményeket táplálva még az is felmerült bennem, hogy egyszer majd akár egy kötetben is megjelenhet a három mű.) Aki megismerkedett a korábbi kötetek világával, az minden bizonnyal kíváncsi arra, hogy mi indokolta ezt a harmadszori nekirugaszkodást – látszólag ugyanannak a terepnek. Ez a kérdés persze fölmerült már a *(kontra)galopp* esetében is. Már ez utóbbi mű is meggyőző választ adott erre a kérdésre; a költő körbejárta az emlékezés bizonytalanságának, a verbalizált emlékezet buktatóinak kérdését, és maga fogott hozzá a *(vissza) galoppban* „líraian felpörgetett sors” építményének lebontásához. Vagy inkább egy más szemszögből való elbeszéléséhez. Az újabb változat nem a korábbi „érvénytelenítése” céljából született meg, de nem is annak egyszerű kiegészítéseként, elbeszélve, ami abból, úgymond, „kimaradt”. Mindkettő érvényes, s ha úgy tetszik, mindkettő „igaz”. Ugyanez elmondható a *(búcsú) galoppról* is, noha a nyitó sorokban a beszélő én azt feltételezi, hogy „az előző lírai folyamatból valami csak kimaradt”, ha harmadszor is ilyen vágyat érez „törékeny életének” újragaloppozására. Az első kötet tényszerű önelmondási kísérletét a második egy elvontabb szándékkal, távlatosabb látásmóddal váltotta fel. Úgy vélem azonban, hogy ezúttal sem „tényszerű” hiányokról van szó, hanem arról a törvényszerűségről, hogy a megteremtett művilággal való érzelmi azonosulás előbb-utóbb óhatatlanul felbomlik. A visszatekintő már teljesen szabad az elbeszélés minden formális kényszerétől, hiszen már minden „el van beszélve”, ami elmondható, s túl van már az akaratlagos és az akaratlan emlékezés filozofikus dilemmáin is. Ha már a filozófiai szintnél tartunk: szerintem Aczél Géza ebben az új kötetben egyfajta *fenomenológiai* szemléletre vált át – ha beszélhetünk lírai fenomenológiáról, vagy fe-

nomenológiai líráról. Úgy értem ezt, hogy azt engedi a beszélő alany tudatának előterébe kerülni, ami éppen most, *a beszéd pillanatában* kitölti azt, és nem (vagy legalábbis a korábbiaknál sokkal kevésbé) foglalkozik az emlékek ontológiai bizonytalanságának kérdéseivel. Ez persze csak úgy lehetséges, hogy eleve idézőjelbe kerül *minden* emlék referenciális megbízhatósága; egyúttal azonban a megbízhatóság, mint probléma maga is háttérbe szorul. Jó példa erre, ahogy a második részben felidézi „a vizek egykori faluját”, vagyis a szülőföldjét, hogy „a kisgyerek kerekedő szeméből” levezesse az idősödő férfinak a természethez való viszonyát: „ezeknek a rousseau-i pillanatoknak lehet érdeme hogy a táj és a vegetáció némi apró túlzással egy életre beakadt” – mondja. *Lehet*, hogy van igazságtartalma a felnőttkori érzékenység esetén származtatásának, de az is *lehet*, hogy mindez csupán utólagos konstrukció. Mindegy, *ez van* most, és *ez volt* ebből a mostból visszatekintve.

Hallatlanul gazdag és sűrű szövésű szövegvilág a *(búcsú) galopp* is, s akárcsak a korábbi kötetek esetében láthattuk, a szöveg szerveződésének szabályszerűségei nem egykönnyen fedik fel magukat. A hosszú, szinte lélegzetvételt sem engedő soroknak látszólag csak az az szab korlátot, hogy az egyes részek ugyanolyan terjedelműek. Tükrözi ez a költői személyiséget minden bizonnyal: a hiánytalanul kitöltött tipográfiai téglalapon, ezen a hideg, fegyelmezett geometriai alakzaton belül szeszélyesen hullámszerűen az érzelmek, indulatok. Van, mikor a kiindulópontul szolgáló motívum átível egy teljes egységet, hogy végül önmagára záródjék. Ilyen a harmadik rész sín-motívuma: „a sínek nem csak érzélgős orosz filmekben facsarnak szívet fényesre kopott néma szalagjaira a sors szinte mindvégig ráköthető”; s a lírai beszéd rá is köti az emberélet „gyors filmpergésként” felvillantott motívumait egészen a szkeptikus záróakkordig: „ha lesznek még sínek”. De az is gyakran előfordul, hogy a mondatok áramlása elindul egy megállapításból („az egyre halványuló részletekről sokat írogatni nem nagyon érdemes a történelem elköptatott sodrában olyan a tágra nyílt szemű kisgyerek mint valami szálnalmasan zsaroló díszlet a helyi értékű festők romantikus vásznain”), majd a vers számtalan fordulat után mégis csak a fáradtan és koszosan hazaérkező kis „csibész” örökervényű valóságába torkollik.

Kézenfekvő volna a tematikus áttekintés rendszerét alkalmazni, hiszen a mű egységének érzetét nyilvánvalóan bizonyos témák visszatérése adja, s ezek a témák a József Attila által megfogalmazott értelemben gyakran *formaként* működnek. Ilyen például a *szegénység* mozzanata, amelynek nagyon változatosak a funkciói a poemán belül. Mindenekelőtt a *haza*, vagyis a gyerekkori otthon és életforma állandó jelzője, amelynek rendíthetetlen oszlopai a kisemberek kikezdehetetlen tisz-

tességet képviselő szülők; egyben az egyszerű örömök, a rövidtávú vágyak, és a redukált tárgyi világ minősége is, amelyen belül a gyerek számára mégis végtelennek tűnő távlatok nyílnak. Nyilvánvalóan jelenti a szegénység olykor-olykor a történelem örök veszteseinek, a társadalmi fordulatok mindenkorikárvallottjainak oldalát is. Ha néha van pátosz Aczél Gézánál (márpedig van), az többnyire a szegények melletti hitvallással függ össze. Amúgy elmondható róla, hogy minden ideológiát gyanakvással szemlél; így elutasítja azt a szemléletet is, amely hajlamos arra, hogy piedesztálra emelje a megapotosított kisembert. Tudja, hogy a félreszorítottság és a kilátástalanság ugyanolyan gerinctörő hatású, mint a gátlástalan törtetés vagy az olcsón szerzett siker és hatalom. De értékvilágának ezt a pontját nem engedi át a sokszor „posztmodernkedéssel” azonosított relativizmusnak: ha egy adott helyzetben valaki mellé oda kell állni, az csak a gyengébb, a kisemmizett lehet. Végül pedig van nála a „szegénységnek” egy intellektuális, az irodalom szakmai kérdéseit is érintő jelentése. Ennek tulajdonítható, hogy sok évtized távlatából olyan megértő szeretettel gondol vissza a kezdő költő szárnypróbálgatásaira, aki alig-alig értgette még a „szakmát”, de a vers „a sorok ügyetlen koccanásaival” érte el „a szent alázatot”. Ezzel kerül szembe a „mesterséges álcákba zárt szövegalakítás kétes magánya a kancsal rutin a szökökvek flegma görgetése és kalapálása hogy valami rejtelmes sugallat kijöjjön a kezéd alól itt már a magadra húzott élmény egyre ritkábban dalol s pimaszul ez kezdi megágyazni minőségedet”.

A meghalás megannyi megjelenésmódja is magától értetődően a műben szerteindázó szemantikai motívumok közé tartozik. Érthető ez, hiszen folyamatos „búcsúzásról” van szó, mely attitűd Aczél Géza költői alkatától egyáltalán nem idegen, sőt... Az elmúlt másfél évtizedben írt, remekebbnél remekebb kötetekben folyamatosan referenciapontként kezelte az emberi lét végességét, s ezen belül nagyon is konkrétan tette témává a „saját halál” képtelen tapasztalatát, hol szelíd komolysággal, hol groteszk öniróniával. Simone de Beauvoir a nyolcvanas években írt egy visszaemlékező könyvet Sartre utolsó éveiről *La cérémonie des adieux* címmel; vajon Aczél Géza is „búcsúceremóniát” celebrál ebben a kötetben? Azt gondolom, nem erről van szó. Voltaképpen sokkal visszafogottabban, egyfajta szelíd rezignációval közelít kedves témájához (mert azt hiszem, nem túlzás azt állítani, hogy a halál az egyik *kedves* témája). Éppen, hogy kerül minden nagyképpű stilizálást, önsajnáló ál-tragikumot (mint ahogy Sartre „ceremóniái” sem voltak ceremóniák a szó hétköznapi értelmében). Az említett fenomenológiai szemlélet ebben a tekintetben is döntőnek bizonyul. Ha kijelenthetjük, hogy a (*búcsú*) *galopp* tér-idő koordinátáinak középpontjában a haza, vagyis a gyerekkor vidéke áll, akkor azt is meg kell állapítanunk, hogy az elmúlás, amelynek minden elszakadás, személyes

veszteség egy-egy metonímiája, a versek szövetében a gyerek elképzelt perspektívájából jelenik meg. Semmiféle bölcsesség nem kecsegtet megnyugvással: „tudom a vég még érthetlenebb a tudat feketén billeg a szakadék felett s hiába gyöngyözöl ki megannyi változatot, az okos megoldás derűje nincsen ott a megértésben ám ahogy tévelyegsz gyerekként a keleti szélben az élmény még alig érint”. Ám „a szakításnak különös géppuskasorozatát már furcsán fölérzed”, teszi hozzá a gyerek elmúlás-élményének jellemzéseként. Ennek az élményformának köszönhetjük a kötet egyik legszebb darabját, az ötödiket, amelynek záró soraiban megidéződik a szeretetreméltó kisgyerek, aki „majdnem fél évszázadig visszanyúlva viszi bőre alatt a vöröslő hegeket a közelgő sír felé”. A bőr alatt vöröslő, nem múló hegek: a szív öntudatlan, nem múló sérülései, mondták volna hajdanán a romantikusok. S eljő a pillanat, mikor „egyszer csak feszítetté válik ez az évtizedeket szikráztató időzóna értelmekkel felfogod hogy e metszetek értelmezése nincs megoldva”; ilyenkor nem marad más, „hosszasan rácsodálkozol magadra mint egy halottra erőltetnéd emlékeidben az ifjúságot de már laza képe szétfoszlott és nincsen ott”.

Innen már csak egy lépés a múltnak és az emlékezésnek az a felfogása, amely tisztában van azzal, hogy a mába-érésről alkotott sejtelmes elképzelés „egy sosem létezett puzzle játékként összerakva aztán vagy igaz néhány mihaszna részlet vagy lassan el is felejthetnéd most már az egészet mert az idő közben ledarálta a kicsiny szituációkat”. Olyan közvetlenül fordul az olvasóhoz, mint hajdan Kosztolányi: „a nőkről általában nem szívesen szólok soha főleg ha az embert már kezdi megpaszkolni az élet alkonya és roppantul kopottas zsákjában össze-vissza csúszkálnak a félig fogyasztott emlékek”. Az emlékekkel tehát két szempontból is baja van a galoppozónak: egyrészt, hogy kétségbevonhatatlan jelenlétük ellenére nem sikerült feldolgozni őket („értelmezésük nincs megoldva”, „félig fogyasztottak”); másrészt pedig az, hogy amennyiben sikerül beilleszteni őket egy összefüggő narrációba, az eredmény egy „sosem létezett puzzle” önkényes konstrukciója lesz. Mégis nekilát, hogy valamilyen képet vetítsen elénk a nemiség misztériumáról, ha nem is a tisztázás reményével, de legalább azzal a meggyőződéssel, hogy „már az is valami, ha e homályban lírailag hitelesen beszélek mert belül nem ereszkednek a kötelékek a forma fegyelme válik igaztalanul sekélyes tartalommal mikor a mindennapok praktikája lövi rommá azt ami belül széttéphetetlen”. Ez a makacs, minden részben megújuló törekvés a „lírailag hiteles beszédre” magával sodor néhány ismétlődő, ám nagyon is jelentős- és jelentőségteljes gesztust, amelyekben összesűrűsödik mindaz, amire a búcsúgaloppozó egyáltalán áhítozhat. Az egyik ilyen szép mozdulat a két pauszpapír egymásra helyezése. A szülők és a saját gyerekkor életformája, „megélt kor szegénysége tisztesen tiszta valami különös szép rend van a fe-

jekben”. Hogy módosul ez a kép az összevetés során? Amikor „ráteszem az egykor anyám irodájában megcsodált pauszt egy az egyben az én dimenziómban egészében minden hasonlít s részleteiben semmi sem ugyanaz gazdag homályos tónusok árnyalják a régi vonalat belső tájakon viszont már idegenek hisz tolódott az élet néhány évtizedet”. Ennek a szövegrésznek az alapján érthetjük meg az olyan paradox megfogalmazásokat is, amikor például arról beszél, hogy „a napi kategóriák közül a hűségéről tudom a legkevesebbet ez azért különös mivel egész életemben gyakoroltam mint az egyszeregyet”. A pauszok egymásra csúsztatásakor ugyanis megváltozik a szavak, a fogalmak szép tisztának látszó, „eredeti” értelme: az évtizedek vonulásában minden elmozdul saját kontúrjai mögül. A „megértés” illúziójának lóttek, „a két pausz egymásra is tehető örök vigasznak csak a temető”.

Hol a haza? Az utolsó rész egy didergős erkélyjelenettel végződik, újév hajnalán. A beszélő mögött egy újabb évtized, a testhelyzet (az erkélyre kiszorultság) a mozgástér végletes leszűkültségét sugározza, „a gondolat már az elején a rácsra ráfagy”, riadt közhelyeket közvetít az elme... A haza tehát nem más, mint hogy „egyeseket jó volt szeretni és nagyon fognak hiányozni odaát”. De Aczél Géza nem lenne Aczél Géza, hanem tenné hozzá: „aztán érzelműs ripacsként még hátranézel hol lóg a kabát”. Az eltévedt lovas hazaért.



## A TENGER TÖRMELÉKEI

ACZÉL GÉZA: (KONTRA) GALOPP

„Nehéz hálóval húzod a tengert” – kezdi újabb önéletrajzi poémáját Aczél Géza. Ezt olvasván hűséges olvasójának elkerekedik a szeme a csodálkozástól, hiszen mi egyebet tett már a korábbi, *(vissza) galopp* című kötetében is? Azért alakított ki egy sajátos, félig lírai, félig prózai beszédmodot (amely ugyanakkor nem feleltethető meg semmiféle hagyományosan ismert elbeszélő költemény műfaji jellegzetességeinek), hogy a maga módján áttekintsen és „összefoglaljon” egy életet. A „sajátját”, úgymond. Az önéletrajzi jelleget a nagyjából-egészében megtartott kronologikus rend volt hivatott érzékeltetni, amelyet csak hangsúlyosabbá tettek az időbeli előrenyúlások és a visszautalások. Azután a rengeteg konkrétum: közös történelmünk felismerhető rekvizitumai, amelyeket nosztalgikusan azonosítgatva szinte észrevétlenül kerültünk át az egyéni életút dimenzójából egy sokkal tágasabb, irodalmi (köz)térbe. Arra a kísérletre is ráillett volna a hálóval húzott tenger metaforája, mely sokkalta mélyebb, mint első olvasásra gondolnánk. Egy életet elbeszélni lehetetlen vállalkozás, bármilyen diskurzus-típust is válasszunk: de hát éppen ennek a lehetetlenségnek a kihívása az irodalom egyik legősibb ösztönzője és éltető forrása. Ha „eléggé sűrű” a hálónk fonata, mondja Aczél Géza, akkor „a híg öbölben néhány törmelék” fennakad. Minek is? Hát a tengernek. Az önéletrajzi reflexió irodalmi formájának ennél szerényebb és alázatosabb megfogalmazását aligha lehet elképzelni. Az alázat és a szerénység („híg öböl”, „néhány törmelék”) mögött azért jól láthatjuk az eposzi nekigyürkőzés több ezer éves gesztusának ismétlését. Az esztétikai siker mércéje ugyanis az „elég sűrűre” font háló. A szerző, aki nem nevezhető a posztmodern lelemények és vezérmotívumok feltétlen hívének, itt egy pillanatra mintha mégis a textuális irodalom húrján pendülne, vagy mondhatni, vele egy bordában szövögetné beszélyének szálait. A „háló” metaforája nem áll távol a szöveg szövetszerűségének képzetétől, s a „merítés”

eredményének előreláthatatlansága és esetlegessége is egybecseng a disszeminatív jelentésképződés logikájával.

De ne szaladjunk előre, és főleg ne tulajdonítsunk olyan poétikai stratégiát a költőnek, amelyet talán nem szívesen ismerne el a magáénak. Végére is klasszikus önmegértési kísérletről van szó a *(kontra)galopp*-ban, amelynek a formája egy sajátosan kialakított költői beszédmód. Egyidejűleg azonban lehetetlen nem észrevennünk, hogy egy sajátos, több szinten zajló belső vita folyik ebben a műben, mégpedig valóban az első sortól kezdve (magam is ezért időztem el hosszasan a verskezdő metaforánál). A beszélő azonnal hangot ad kételyének, miszerint bármi is „tényszerűen” elbeszélhető lenne. Helyesebben, hogy bármi, amit elbeszélünk, megfeleltethető lenne valamilyen referenciális igazságnak; hiszen a korábbi poémában „líraian fölpörgetett sors” úgyszólván rögtön „újrastrigulázásért” kiált. Nem pusztán az emlékezet megbízhatatlanságáról, a saját emlékek és a mások emlékeinek folyamatos egymásba ömléséről, magának a verbalizált emlékezésnek az öntudatlan „kreativitásáról” van szó. Nem is arról, mintha a *(vissza)galopp*-ban megidézett világ „valódiságát” illetné kritikával a szerző. Mintha azt mondaná inkább: az is egy nyelvi létrehozott önéletrajzi építmény volt, és mint ilyen, valóságos; ha úgy tetszik: igaz. Most azonban szükségem van arra, hogy ezt a megkonstruált rendet mintegy visszajáról („kontra”) tekintsem át újra.

Mi hozta létre ezt az igényt? Erről is sokat megtudunk az első versből. Az előző mű által „rekedten felmondott sors egy kopár kiégett legelő tele félrecsúszott gödrökkel”, legalábbis a kurta elégedettséget követően már így érzi az elbeszélő. Nem azt mondja tehát, hogy az ott megjelenített sors ne lenne érvényes vagy „igaz”, hanem arról tudósít, hogy a beszélő én némi idő elteltével „újra idegen maradt” önmaga számára. Ez készteti arra, hogy minden alkotói kétség ellenére ismét megfenje „önkritikus tompa kését” és megint hozzálásson, „csak úgy motiválatlanul az ön-felmetszéshez”. A vállalkozásnak ez az újrafogalmazása más megvilágításba helyezi az előző eposzt is. Most már világosabban látjuk, hogy ennek a költői önelbeszélésnek a mélyén nem valamiféle túltengő nárcizmus lappang, mint az önéletrajzok egy jelentős részénél. A cél itt az „én” és az „önmagam” közti idegenség feloldásának, vagy legalábbis csökkentésének kísérlete. Persze, ehhez is kell némi nárcizmus. Kell akkor is, ha a beszélő, aki megszólal ezekben a poémákban, tudván tudja: a belső hasadság, az én folyamatos idegenné válása megszüntethetetlenül zajló folyamat az időben. Előlről kell tehát kezdeni a *mondást*, „sorsunkat egy alternatív variációba rántva” (figyeljünk a többes szám első személyre: az elbeszélő mindig a „mi” kerektein belül akarja megérteni „töpörödött énjét”). S mindezt abban a tudatban, hogy „félrehúzz minden ének mely maga alá gyűrné a fölfoghatatlan egészet”.

Nevezhetők-e a (*kontra*)*galopp* darabjai malraux-i értelemben vett „ellenemlékiratoknak”? Annyiban feltétlenül, hogy a francia író egyik kiindulópontja szintén a verbalizált emlékezetnek az a sajátossága volt, hogy minden esetben megteremti saját referencialitását, még olyankor is, amikor az egymást keresztező referenciális aktusok révén valamiféle objekív érvényességet tulajdonítunk neki. Aczél Géza is „a szájról szájra terjedés varázsába váгна apró réseket”. Ez azt jelenti, hogy nem valamilyen „pontosabb” emlékezés nevében akarja korrigálni a múltból alkotott képet, amelyet jórészt mások elbeszéléseiből teszünk a magunkévá mindannyian, hanem más szemszögből akarja szemügyre venni ezt az állítólagos tudást. A kötet második darabjában a „más nézőpont” szó szerint értendő, vagyis poétikai megoldásként jelenik meg. Beszédes a „felütés”: „az átkötés laza mozzanata a poétikában nagy úr” – indítja ezt a sajátos emlékezést, méghozzá a legkorábbról: a verbalizálható emlékek hiányától. Fura *legato* ez: hiszen van valamilyen tudásunk a szavakba foglalható emlékeket megelőző életünkről, de azokat már csak a meghatározásukból adódóan sem tudjuk szöveggé változtatni. Illetve az, amit szöveggé változtattunk, már nem lesz azonos a szöveg-előtti világgal, amelynek valaha-volt létezéséről mégis meg vagyunk győződve. Tehát amikor „átkötést” említ a szöveg, azzal az átkötés lehetetlenségét nevezi meg. A „megfelelő életkori ingereket” inkább csak *feltételezzük* visszamenőleg, ezekre csapnak le „irgalmatlanul” az „első bejegyezhető élmények”. Az elbeszélő a sok évtizednyi távolságot átlépve mintegy lesből nézi még fiatal anyját, miközben a verset elárasztják a gyerek feltételezett látásmódjának mikroszkopikus közelképei, a béka düledt szemétől a hernyók vonulásán át tiszai árvizek döbbenetéig. Idáig, e félszázados emlékfutamokig akar visszahátrálni a költő, lefosztva az alapélményről a családi elbeszélések formamerevítőjét éppen úgy, ahogy a későbbi irodalmi képzettársításokat is. Azt a szintet akarja megragadni, ahol „a kérdésnek még nincs szemantikai oka”, ami persze ellenirányú mozgásokat indít el a szövegben. Az egész kötet egyik formaképző elve az, hogy folyamatosan a szavakban megszilárdult, körvonalazható emlékek mögé akar ásni, miközben állandóan kommentálja azokat a jelenből. Három mozzanat ismétlődik eszerint: a könnyen felbukkanó emlék háritása, a mögötte húzódó, alig megnevezhető tartomány felidézése, és a visszazökkenés a hatvanas éveiben járó férfi nézőpontjába.

Rendkívül bonyolult és nem könnyen átlátható összjátékról van szó, s ha mindehhez még hozzávesszük a hirtelen kínálkozó bizonyosságok szinte azonnali visszavonását, belátható, hogy az olvasótól intenzív munkát kíván ez a mű. Korántsem azért említem ezt, mintha helyteleníteném (az olvasó csak dolgozzon, jól tesz neki), hanem azért mert összefügg a költemény poétikai jellegzetességeivel. Min-

denekelőtt a szintaxisal és a mondatfűzéssel. Ha fölütjük a kötetet, az oldalak tipográfiai képe nagyon hasonlít az előző kötetéhez. Hosszú, „faltól-falig” sorok, központozás és nagybetűk nélkül; árad a szöveg, ahogy „hívatlanul dől újra az emlék” az idősíkok között ingázó elbeszélő tudatába. Mármint, amikor szétbontjuk a sorokat (márpedig ezt kell tennünk, ha meg akarjuk érteni őket), nagy arányban találhatunk teljesen ép, vagy alig hiányos mondatokat. A *(vissza)galopp* rádiós változata azért lehetett sikeres, mert a rendkívül intelligens színészi értelmezés (Mácsai Pál volt az előadó) minden gond nélkül jól követhető tagmondatokra bontotta a szöveget. Ezáltal persze elveszett valami a vizuális olvasás áradás-élményéből, de ezt elkerülhetetlenné tették a rádiózás műfaji törvényei. A *(kontra)galopp* tolmácsolásakor alighanem nehezebb dolga volt a felolvasónak. Ugyanis sokkal több itt az elliptikus, elharapott, szemantikai rendbe nehezebben illeszthető mondat – talán az emlékezés összetettebb mechanizmusainak köszönhetően.

Minden irodalmi múltidézés egyik alapvető modellje lehetne Karinthy műve, a *Találkozás egy fiatalemberrel*. Aczél Gézát is óhatatlanul megkísérli ez a konstrukció, már a kisiskolás és a serdülőkori „alter ego” megjelenítésekor. Hamar kiderül azonban, hogy az emlékezésnek abba az agnosztikus felfogásába, amely egész művét áthatja, aligha fér bele ez a naiv párbeszédes forma. Lehetetlenné teszi egyrészt az ön(félre)ismerés könyörtelennek tudott logikája: „mivel előre már nincs utunk, a naiv kisfiúra pakoljuk visszafelé a hiteltelen terheket”. Másfelől a megélés ebben a világban távolról sem azonos a megismeréssel: „amit megéltél az is ismeretlen hiteles feleleteket nem válaszolhatsz a kisgyerekeknek”. A tét éppen a bizonyosan megélt időnek az irodalom eszközeivel való megjelenítése, vagy inkább újratereztése. A kamaszkorhoz, a serdülés élményéhez csak sokszoros közvetítéssel férhetünk hozzá, olyan, mint egy „nagy cukrozott aszalt gyümölcs ahogy öregeken szikkadt szájadban kóstolgatod”. Ebben az életkorban állnak össze igazán világszerűvé a szerteindázó tapasztalatok; de „innen nézve ki tudná már megérinteni azt a napot”, amikor ez megtörtént? Nem véletlenül lép előtérbe az érintés és az ízelelés képessége: a múlt bizonyos sajátosságainak a közvetlen megragadása lehetetlen ugyan, de éppen ennek a képtelenségnek a megnevezése válik költészetté. Az „ártatlan ízelelés” élményéhez ugyan nem lehet „visszatapogatni”, de azért van, ami éppen a hiányának erejénél fogva megmarad. Olyan világot idéz fel a vágy, amelyben „egyetlen mozdulatnak se hiányzott az égi mása a maszatolás a teljes kis ént nyugalmas mozdulásokkal kitöltötte”, amelyben azért volt még édes az álom, mert az alakulóban levő személyiséget teljesen átható fáradtságot jutalmazta. Ebben a felfogásban nem állítható színre a Karinthy-féle „találkozás”, hiszen nem két, erős kontúrokkal körvonalezott tudat áll egymással szemben. A mai én csak „tükör ál-

tal homályosan” pillanthat vissza arra a valakire, akit bizonytalan joggalappal nevez hajdani önmagának; a megidézett ingadozó szellemkép viszont nem lát a jövőbe, nem lát minket a mostban.

Mindez csupán egyetlen vetülete (ha meggyőződésem szerint a legfontosabb is) ennek a rendkívül gazdag szövegvilágnak. A szám szerint huszonegy, hetvennyolcvan soros versekből álló szövegfolyam belsőleg is sokszorosan rétegzett. A beszélő nem egyszerűen mondja csak a magátét, hanem folyamatosan reflektál önnön „mondására”. Erre különösen alkalmasak a korábbi kötetekből ismert játékos belső rímek. Odáig megy ebben a játékban, hogy például az „iszonya-viszonya” kénrím elhítése után megbünteti magát („büntetésből néhány ütemet kihagyunk”). Ez persze mindig arra a kérdésre irányítja a figyelmünket, hogy ki is ez a hatvanas férfiember? A *(kontra)galopp* beszélője nem posztmodern irodalmi figura: amit tudni vél önmagáról, azt biztosan tudja. Racionális alkat, de ismeri a racionalitás korlátait; tudja, honnan származott rá az önfegyelem képessége, de azt is, hogy miért feszegeti folyamatosan a határait. Túl rezignált ahhoz, hogy higgyen a szellem, vagy a művészet hatalmában, de nem kételkedik abban, hogy „sebzetten hordunk magunkban valami furcsa fényt”. Nagyjából ezek között a pólusok között villóznak a *(kontra)galopp* szövegterének elektronikus töltései. Ha az olvasó megérzi a szöveg belső ritmusát és hagyja, hogy az egymásba ágyazódó mondatok magukkal sodorják, akkor egy bizonyos szinten „érti” is, hogy miről van szó. Eztán már az sem fogja zavarni, hogy néha vissza kell lapoznia a szó közeli megértés érdekében. Így olvassuk hát ezt a művet: meg-megtorpanva, visszakanyarodva, majd vágató sebességgel. Megéri.

## EGY SÉRTŐDÖTT, NAGY POÉTÁRA

KÁLNOKY LÁSZLÓ SZÁZ ÉVÉRE

Nem gondolom, hogy a sértődöttség nagyon ritka lenne a költők között. Sőt megkockáztatom, hogy aki meg van sértődve a világra, a sorsra, a szakmájára, a másik nemre (és még sorolhatnám), abból nagy eséllyel lehet művész, s ha éppen szavakkal bajlódik, akkor költő. Az egyszerű, pizslicsáré sértődöttség persze nem elég, ehhez legalábbis sértődöttség-hegyek kellenek, kozmikus megbántottság. Kálnoky László ezzel az adománnyal indult a költői pályán, elegendő elolvasnunk első kötetének, *Az árnyak kertjének* (1938) néhány versét. Például ezt: „Kincsem kiszórtam mind az ablakon, / eltékozoltam a roppant vagyont én. / Most szörnyű kíznókamrában lakom: / tüzes rostélyon sülök meg naponként. / Jó, hogy nem láthat senki meg belül, / hol ingoványos és fekete táj / riaszt, sötét iszap fortyogva hűl, / hol minden bürök és nadály.” (*Pokol*) A szókincs a késő romantikáé, a ritmus, mint mindig, tökéletes; a korai Kálnoky hangnemét valamikor Kosztolányi Victor Hugo-fordításaihoz hasonlítottam, s ezt ma is találónak érzem. (Hugo-Kosztolányi: „Sóhajt a sziklapad, melyet eltorlaszoltak / csalánok, giz-gazok. Most kelnek ki a holtak. / Hallják e síri neszt? /A rút beléndek is borzong az éji szóra, / titokzatos szárán kinyíl a mandragóra, / az is beszélni kezd.”) A világ maga a pokol, a külső-belső sötétség kísértetjárta birodalma, az élet a lélek szenvedéstörténete – legalábbis ezekkel a díszletekkel rendezi be színpadát az ifjú poéta.

Az első korszakot a legtökéletesebben összefoglaló vers a *Ballada az őszi erdőkről*. A kozmikus bánat szinte patakzik ezekből a sorokból, ami akár komikusan is hathatna a mai olvasóra, ha nem lennének olyan telitalálatai, mint például ez a sor: „A tér mint nagy, fekete lyuk”. A magára hagyott lélek ennek a módfelett barátságtalan és irracionális univerzumnak a kellős közepén hanyódik : „lebeg”, ahogy költő mondja. Nála nem egyszerűen megszólal a mandragóra, hanem „fölsikolt”, s a fekete macska alakját öltő felhők között vijjogó boszorkányok lovgolnak. Ezek a díszletek nyilván jöhettek az egyik mester, Füst Milán világából is,

de a dikció mégsem Füstre emlékeztet. Idézzük az *Ajánlást* ebből a versből: „Lelkem üres térben lebeg; / kinyújtott kezek el nem érnek; / fenyegetnek vagy féltenek, de mézes hangon is dicsének. / Egyetlen szavukat se hidd: amelyben élek, nézd e fertőt! / Sírd tele értem könnyeid / vadvizével az őszi erdőt.” Minden össze-sűrűsödik ezekben a sorokban, ami a fiatal poéta világlátását jellemzi: az elszigeteltség, a kapcsolathiány, ugyanakkor az elérhető kapcsolatoktól való viszolygás, az egész világegyetem erkölcsi alapú megítélése. Meglehet, a „fertő” túl könnyed rím az „erdőre”, de képileg a vers kétségkívül homogén és következetes. Külön kis remeklés, ahogy az „ajánlás” műfaji lehetőségével élve egy ismeretlen, meghatározhatatlan „másikhoz” intézi az utolsó sorpárba foglalt felszólítást egy bravúros *enjambement*-nal. Ez bizony a fiatal Sartre, *A lét és a semmi*, vagy *Az undor* világa, némileg idejétmúltnak tekinthető lírai eszközökkel kifejezve, de olyan formavilágot tárva elénk, amely már hozzálátott saját építményének lebontásához. Ennek egyik előjeleként hivatkozom egyik kedvencemre, a *Kövérek a fürdőben* groteszk remeklésére. (Olvassuk csak: „Nyugodtan fekszenek, tán arra várnak, / hogy föl-szippantja súlyukat a nap, / s ők könnyű fonálán egy szép sugárnak, / mint lomha ballonok, elszállanak.”) Kálnoky versvilága akkor érik majd be, akkor lesz igazán a helyén, amikor be tudja majd építeni magába a groteszk-ironikus és önironikus látásmódban rejlő lehetőségeket, mintegy ellensúlyozva a kozmikus sértődöttség kamaszos naivitását. (Amely mindazonáltal nem tűnik el a művekből, csak átalakul, más hangsúlyokat kap, s ezáltal sokkal nagyobb lírai lehetőségeket tár fel.)

Pedig ekkor még előtte van az igazi fizikai megpróbáltatásnak: a tuberkulózisnak, az operációnak, melynek során hét bordáját távolítják el, majd „a gyógyulás hegyén” töltött időszaknak, amelynek a leghíresebb költői terméke a *Szanatóriumi elégia*. Ez utóbbi kétségkívül új szakaszt jelez Kálnoky pályáján. Kiemeltebb, egy-ségesebb hangvételű, az epikus és a lírai elemek tudatos egyensúlyára épül, amit persze a helyszín is könnyebben lehetővé tesz, és mintegy magától értetődően kapcsolódik a világirodalomba Thomas Mann „varázshegye” révén. Ennek a költeménynek a tartós sikere ugyanakkor negatív következményekkel is járt, amelyek felerősíthették ama bizonyos „sértődöttséget”. „Hogy miért könyveltek el sokan, hosszú időn át egyversű költőnek (a *Szanatóriumi elégia* volt az a bizonyos ’egyetlen’ vers), mások miért tartották költészetemet csupán fordítói munkám melléktermékének, arra itt nincs értelme kitérni” – írta Kálnoky 1980-ban. Csak sajnálhatjuk, hogy nem látta értelmét ennek a kitérőnek, valószínűleg többet tudhatott az igazi okokról, mint egy mai irodalomtörténész, aki csak találgatni tud. Az 1972-es kiadású *Hét évszázad magyar verseinek* Szabolcsi Miklós válogatta részébe Kálnoky még mindig az *Elégiával* és egy-két régebbi verssel került be, vagyis olyan dara-

bokkal, amelyeket jobbra már meghaladottnak vélhetett. Talán ideológiailag volt kényelmesebb a Nyugat harmadik nemzedékének e viszonylag későn indult alakját főleg műfordítónak, formaművésznek és jó, de nem nagyon izgalmas költőnek bemutatni. Olyannak, aki nem tudja áttörni polgári származásának korlátait; és van-e polgárabb miliő egy tudőszanatóriumnál?

Nyilván sok mindenről beszélhetnénk itt ezzel kapcsolatban, hiszen Kálnokynak is túl kellett élnie az ötvenes éveket, megtalálni a számára engedélyezett helyet a hatvanas évek irodalmi életében, s ezekben az időkben feltehetőleg valóban a műfordítás tarthatta benne a lelket. Legalább öt nyelvből fordított (gondolom, bár nem tudom biztosan, hogy a szláv nyelveket illetően nyersfordításból), és mélységesen tudatában volt e tevékenység „látszólag lehetetlen” kihívásainak. Egyrészt nagyon nagyra tartotta az igazi, magas szintű fordítást: „szinte ugyanolyan magasrendű művészet, mint a magasrendű költészet” – írta erről. Másrészt azt is jól látta, hogy még az „ilyen, legjobb értelemben vett fordítás is többnyire halvány tükörképe az eredetinek”. Mégis érdemesnek tartotta a szüntelen próbálkozást, mert a fordításban igazából az érdekelte, ami meghaladja az elme tudatos működését: az így megszólaló idegen vers „tudatos és tudat alatti szellemi működés együttes eredménye, s az utóbbi kivált akkor jön segítségül, amikor a mesterségbeli tudás és rutin egymagában nem boldogul”. Végül ne hagyjuk említetlen fordítói tevékenységének zseniális melléktermékét, a *Shakespeare: XIX. Henrik* című paródiát, amelyen már több generáció vihogott önfeledten, mélységesen sajnálva, hogy a jeles írásmű viszonylag rövid.

Élete utolsó másfél évtizedében alakította ki azt a félig epikus, félig lírai versbeszédet, amelynek révén jelentős költőből a kortárs magyar líra meghatározóan fontos alakjává vált. A folyamat az *Egy magánzó emlékirataiból* verseivel kezdődött (1976-1978), és az *Egy mítosz születése* kötettel érte el csúcspontját (1982-1983). A magánzóból eközben megszületett Homálynoky Szaniszló a „dunántúli születésű pályatárs”, akinek történetei – mondjuk ki, lírai locsogása – nélkül a mai magyar költészet számos alakulata nehezen lenne elképzelhető, hogy csak Parti Nagy Lajost vagy Aczél Gézát említsem. Homálynoky kezdetben kifejezetten anekdotikus figura; meglehetősen gonosz anekdoták ezek, hasonlóan a korábbi „magánzó” anekdotáihoz, aki a költő alteregójaként ifjúságának egri történeteit vette sorra. Nem egyszerű kérdés, hogy miért volt szüksége Kálnokynak egy újabb, ezúttal névvel ellátott fiktív szereplőre, akiről egyes szám harmadik személyben mesélhet? Az én elképzelésem az, hogy Szaniszló figurája képes arra, hogy ellenpontozza a fentebb említett kozmikus sértődöttség irodalomesztétikai szempontból káros mellékhatásait, éspedig pontosan azzal, hogy nem csak másokat mutat vi-



szolyogtatónak és nevetségesnek, hanem önmagát is. Történetei általában hangsúlyozottan kisszerűek, a „történelem alulnézetből” pozícióját foglalják el, és nagyon fontos tulajdonságuk, hogy nem végződhetnek igaz csattanóval, hanem csupán valamilyen – majdnem bárgyú – közhellyel. Szaniszló maga azonban egyáltalán nem bárgyú, s ebben rejlik alakjának esztétikai problematikussága, amelyet megalkotója valószínűleg pontosan érzett. Homálynoky a maga szerencsétlenkedésével, örök kudarcra ítéltségével együtt hajszálpontosan látja és ítéli meg kortársait, míg ő maga olyan, mintha láthatatlan volna. (Nevének megválasztása erre utalhat, no meg természetesen arra is, hogy kifinomult intellektusa nem átláthatóbbá, hanem inkább még homályosabbá teszi előtte a dolgokat.) Ezért személye körül egészen máshogy rendeződnek el – legalábbis az olvasó számára – a lényeges és a lényegtelen dolgok, mint azt a mindennapi logikánk diktálná. Erre utalhat a *Sznobjaink jobbjaiknak* című vers: „Fontos-e a mellékes? Meglehet. / Sőt meglehet, hogy a legfontosabb./ Mellesleg szólva, a mellékes új /mellékeseiket, és a mellesleg is új / melleslegeket szül. Nem szabály ez, / csak következmény, már-már követelmény, mit költőnek tudni illenék. /.../ Természetesen mindennek az ellenkezője is / igaz...” A Szaniszló történetek pszeudo-poénjai pontosan a mellékes eme mellékesébe való visszazuhanást képviselik; ezzel adja meg önmagának a kegyelemdőfést, mintegy önbüntetésként a locsi-fecsinek álcázott gyilkos iróniáért, ahogyan másokat láttatott.

Az *Egy mítosz születése* kötetben egy egészen más Homálynokyval találkozunk, illetve alig találkozunk vele, a kontinuitást csak egy-egy zárójeles utalás jelzi néhány vers címe alatt. (Például van egy ciklusra való „H. Sz. Jelenései”-ből.) *Téli napló* a kötet alcíme, s a versek valóban rövid, napló-stílusban megfogalmazott szövegek. A János *Jelenéseire* való utalás is azt jelzi, hogy Szaniszló figurája megváltozott. A bőbeszédű anekdotáknak nyoma sincs, és csak az alak iránt megnyilvánuló félreérthetetlen irónia – talán inkább öngúny – jelzi a kapcsolatot a korábbi „dunántúli születésű” pályatárssal. Ugyanakkor ebben az új megvilágításban H. Sz. kap némi heroikus, mi több, szakrális színezetet, aminek korábban nyoma sem volt, s ami nagyon jól összefér az iróniával. Lássuk például az egyik „jelenés” szöveget. „A felhőkarcoló legmagasabb / emeletének párkányán piruettező / világszép táncosnőt kiárt karral / várja odalenn H. Sz., noha tudja / ha lezuhan a gyönyörű test / együtt mállnak lekvárrá a kövön.” (*Táncosnő a magasban*) Ez a hangütés már az utolsó verseket, a *Höstettek az ülőkádban* darabjait jelzi előre, noha azokban már nincs jelen H. Sz., hűlt helyét legfeljebb a cím groteszk képzettársítása jelzi.

A *Téli napló* az életmű egyik (utolsó) csúcspontja. Végül is milyen mítosz születésére utal a kötet cím? Kálnoky az általa megteremtett költői alakmást távolítja

el oly módon, hogy ezt a bizarr hőst kozmikus méretűvé növeli. Kisszerű, nevetséges vonásai egy profán szentkép aranyozott hátterében jelennek meg. Szaniszló a babiloni paráznán lovagol, farát virágccsal ösztökéli, míg földre nem huppan; ejakulációja kihűlt csillagokat termékenyít meg; a csillagokat „pucovája”, amíg egy bakancsos láb ki nem rúgja alóla a sámlit. Ez utóbbi mozzanat a „H. Sz. Álomlátásai-ból” ciklus egyik verse, amelynek zárata így hangzik: „H. Sz meg se lepődik: / ilyesformán végződik ébren is / minden vállalkozása.” (*Csillagpucoválás*) Szaniszló tehát változatlanul „slemil” alak, csak éppen elér a csillagokig. Kálnoky úgy jár el itt, mint annak idején a *Könnyű fehér ruhában* József Attilája: hősének „égitesten” a lába. Az „álomlátások” között is akadnak nagyszerű versek, mint amilyen a *Rég elhagyott szobák* című, amely az eszköztelenség remeklése. H. Sz. egy sötét szobában áll, ahonnan már elmenekül egyszer, de ahová ostoba módon újra visszakerült. „Megáll / a sötétben, fülét / a zárt ajtóra tapasztva./ Odaát-ról ismerős lihegést / bosszúra szomjas fújtatást hall. / Fél rettenetesen. / Mégis lenyomja a kilincset...” Néhány ecsetvonással hihetetlenül sűrű atmoszférát teremt, mondanánk, ha festőről lenne szó: az álomszerűség közegében utalásszerűen összekapcsolja ezt a csetlő-botló fickót minden olyan mitológiai vagy vallástörténeti szituációval, ahol a hős megküzd a fenevaddal. Ezenközben pedig jóformán semmilyen költői eszközt nem használ a sorok tördelésén kívül, és nem nevezi meg sem a múltbeli történet, sem a jelenbeli ostoba ballépést, de még az ismeretlen szörnyet és a mitológiai hőst sem.

A harmadik „ciklus” a „H. Sz. Fohászaiból” címet viseli. Furcsa fohászok ezek. A hithez való viszonyát például aligha lehetne tömörebben összefoglalni ennél a két sornál: „Te, aki nem vagy, / add, hogy én se legyek!” (*Öregség*) Más darabokban igazából semmi sincs ami imára vagy könyörgésre emlékeztetne. *A mítosz születése* című versben pedig Szaniszló már „Egy idegen planéta / virágainak arcában olvas, / látát merít a tűzhányó tövében, s issza, mint üdítő italt”. Lám, mi lett az öt évtizeddel korábbi pokoljáró versszubjektumból. H. Sz. most már nem több, mint egy „elúszó dallam, disszonáns, / de mégis fülbe mászó”. Ez a dallam ma is feledhetetlen, ugyanúgy, mint negyedszázada, amikor megszületett.

## VIRÁGNAK VILÁGA

Darvasi László „valahogy elfogadtatja velünk jól fejlett írói nárcizmusát, vagyis azt, hogy minden ötlete egyformán kedves a számára. Ez persze aligha sikerülhetne neki, ha ez a vaskos regény nem lenne telides-tele remekbe szabott és valóban költőien szép mondatokkal. Jómagam egy-két emlékezetes jeleneten kívül ezeket a jobbára néhány mondatnyi terjedelmű passzusokat tartom a mű legnagyobb értékének. Megkockáztatom, hogy Darvasi előtt utoljára talán Krúdy tudott beszőni ilyen váratlan költőiségű elemeket egy lényegileg tradicionális (tehát a szintaktikai viszonyokat nem felforgató) elbeszélői nyelvbe”. Ezeket a mondatokat nem mostanában írtam a *Virágzabálók*ról, hanem kilenc évvel ezelőtt *A könyvmutatványosok legendája* című, szintén igen terjedelmes opuszról. Azért tartottam szükségesnek ezt az önidézetet, mert – szemben Győrffy Miklóssal, aki szerint a két regény nem összehasonlítható –, magam éppen a folyamatosságra helyezném a hangsúlyt.

Ismét áltörténelmi regény született; vagyis a felidézett, kétségtelenül izgalmas történelmi események csupán dekórumként szolgálnak az elbeszélői vízió kibontakozásához, azaz (Radnóti Sándor szavával) a mese „áradásához”. „Darvasi számára a történelemből a legkevésbé a politikai eseménytörténet, a leginkább pedig a logikus egységbe nem foglalható mesék szövevénye, valamint a mitikus ismétlődések által megteremtett atmoszféra, a hangulat a fontos” – írtam a már említett kritikában. A mostani műben sincs másként, amint azt az általam olvasott bírálatok mindegyike elismeri. Nem csupán arról van szó, hogy a jelentős történelmi eseményeket (mint amilyen a szabadságharc, vagy akár a nagy szegedi árvíz) legfeljebb „alulnézetből” láttatja a regény, az emberi vagy a természeti erők által végbevitt értelmetlen pusztításként. Hanem arról az írói manőverről is, hogy Darvasi mintegy „kölcsonveszi” történelmi tudatunk beidegződéseit, vagyis számít arra, hogy olvasás közben majd mi magunk vetítjük állóképei mögé azt a történelmi mozgalmasságot, amelyet az adott időszakról kialakított elképzeléseink táplálnak.

A *Virágzabálók*ban a korábbi regényhez hasonló a „mindentudó elbeszélő” sajátos szerepe is. Darvasi figurái ezúttal sem tartanak igényt pszichikai valóságosságra, „teljes mértékben nyelvi szülemények, egy elképesztően gazdag képzelőerő termékei”. Ezért már annak idején is logikusnak találtam, hogy a szereplők tér- és időkoordinátáit, a jellemek „bakugrásait”, „mindazokat a fantasztikus és groteszk eseményeket, amelyek körülöttük és bennük történnek, a narrátor kénye-kedve szabja meg”. Másfelől azt is megállapítottam, hogy a metonimikus szerkesztésmód által lehetővé tett összerendezetlenség „amelybe a kiszámíthatatlanul következő ismétlések visznek csak szabálytalanul ritmikus tagolást”, nos, ez a kompozíció éppen azt sugallja, hogy az „omnipotens narrátor” végső soron nem ura semminek. Mindezt különösebb módosítások nélkül érvényesnek érzem a *Virágzabálók*ra is; de még hosszasan sorolhatnám azokat az érveket, amelyek a két mű szoros összetartozását támasztják alá, legalábbis szerintem. A poétikai hasonlóság persze önmagában még semmit sem mond egy irodalmi mű esztétikai értékéről, sikeréről vagy sikertelenségéről. A regényíró úgy használja a történelmet és a befogadók feltételezett történeti tudatát, ahogyan csak akarja; narrátora lehet mindentudó vagy kvázi-nemlétező, egyetlen hangon megszólaló vagy (akár azonosíthatatlan) hangok sokaságára felbomló. A *Virágzabálók* ettől még lehetne „az utóbbi évek legjelentősebb magyar regénye”, amint azt Györffy Miklós állítja.

Nos, a művet magam is jelentős teljesítménynek gondolom (annak véltem már *A könnyűmutatványosok legendáját* is), ám nem osztom kritikustársam feltétlenül elismerő álláspontját. Közelebb áll a véleményem Darabos Enikőéhez, akit, ha jól értem, nem töltött el maradéktalan boldogsággal az „erőszakos narrátor” folyamatos „ködösítő” hajlama. Feltételezem, hogy „a nemtudás rémének állandó megidézése” szerinte is szolgálhat akár remekművek struktúraelvéként (gondoljunk csak Franz Kafkára); de nem akárhogyan. Amikor azt érezzük, hogy a szöveg nem önön belső törvényei miatt, hanem a szerzői manővrírozás következtében áll ellen az értelmezésnek, az semmiképpen sem szerencsés. Ebben a tekintetben minden eltérést figyelembe véve is adódik némelyes hasonlóság Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényével. Véleményem szerint Nádas művének is a narrátori pozíció – szándékoltnak mutatott, de szerintem inkább nem kielégítően átgondolt – ingatagsága az egyik legproblematisabb vonása; többnyire túlzott magabiztosságának és helyenként színlelt tudatlanságának manipulatív változékonysága. Baj tehát akkor van, ha az olvasó egyszer csak nem hiszi el, hogy az elbeszélő valóban nem tudja, amit nem közöl vele. Vagy, mint Darabos Enikő megjegyzi, hirtelen többet mond, mint amit a szereplők tudhatnak, holott korábban igyekezett a tudatuk feltételezhető hatókörén belül maradni.

Győrffy Miklós szintén megállapítja, hogy egy „mindentudó, de személytelen” elbeszélővel van dolgunk ebben a regényben is, aki minimális iróniával és gyakorlatilag önreflexió nélkül tölti be szerepét. (Az ironia majdnem teljes hiányával egyetértek, az önreflexió tekintetében nem teljesen. A Darabos Enikő által is kiemelt „örületes” Stephansdom-béli látomás a mű vége felé, amelyben az író mintegy ki- vagy beszél majdani kritikusaiknak, lényegében önreflexív jellegű, s véleményem szerint is totálisan elhibázott írói megoldás.) Győrffy abban látja az egyik legfontosabb különbséget a *Könnymutatványosok*hoz képest, hogy az újabb regényben határozottan kitapintható „központi cselekményszál” van, nevezetesen az Imre nevű szereplő története. Érdekes, hogy az eddig megjelent kritikák többsége fenntartások nélkül elfogadni látszik ezt a feltételezést, amelyet voltaképpen nem könnyű alátámasztani. Két oka lehet ennek a majdnem egyhangú vélekedésnek. Az egyik a virág-motívummal van összefüggésben, amellyel Darvasi valóban behint a teljes szövegmezőt, s amely Imre figurájához kötődik elsősorban; a virágok úgyszólván Imréből „emanálódnak” a regény minden szögletébe, szemantikai, szintagmatikus és szimbolikus szintjeire egyaránt. A másik ama bizonyos beszéd, amely állítólag szintén a virágokról szólt ugyan, de a jelentősége politikaivá vált, ezáltal pedig dramaturgiai csomóponttá (vagy inkább csomósodássá) a mű „keleti rongyszőnyegét” idéző szövegében. Vizsgáljuk meg közelebbről mindkettőt.

A „virágzabálók” szóösszetétel ugyanolyan szerkezetű, mint a „könnymutatványosok”. Vajon melyik a szerencsésebb írói lelemény a két fura kifejezés közül? Erre a kérdésre természetesen csak alapos mérlegelés után adhatnánk választ, hiszen át kellene gondolni, hogy milyen szinteken sikerült az írónak funkcionálisá tennie az egyik, illetve a másik motívumot. Ezúttal nem is vállalkoznék erre a mérlegelésre, csupán a „könny” és a „virág” virtuális szemantikai terét illetően töprengenek el egy kicsit. Az emberi könny rendkívül gazdag kultúrhistoriai, sőt antropológiai jelentőségű fenomén, sajátos szubsztancia és szimbólum egyben. Szubsztanciaként is valóban mindig „felmutat” valamit, ennyiben a „könnymutatványosság” szinte organikusnak látszó, valójában rendkívül eredeti és íróilag gazdagon kihasználható motívum, valódi telitalálat. A virág nem kevésbé gazdag szimbolikus lehetőségeket hordoz (pozitív és negatív értelemben egyaránt), mint a könny; a virágévés azonban nem tűnik olyan mellbevágóan eredeti ötletnek, mint a könnymutatványoskodás. A világhálón kószálva azonnal rábukkantam *A virágévés tízparancsolata* című szózatra, amelyből kiderül, hogy honfitársaink jelentős hányada hódolhat ennek a gasztronómiai kedvtelésnek. (Ebben többek között ilyen intések olvashatók: „csak azokat a virágokat edd meg, amiről /sic!/ biztosan tudod, hogy ehetőek”; vagy: „elsőre mindig csak kis mennyiséget egyél”; vagy:

„csak akkor egyél virágot, ha azt élvezettel tudod enni”, és így tovább.) Darvasi írói technikája igen fejlett volt már a korábbi regényben is, de kétségtelen, hogy a *Virágzabálók*ban a professzionalizmus legmagasabb szintjére jutott. Minden vonatkozásban „televirágozza” a szöveget, tudatában lévén annak, hogy milyen sok múlik azon, hogy a virágmotívum mindent behálózzon, minden olvasói kételyt elnémítson. A „zabálás” durvaságával és állatiasságával még a virág mint stíluselem negédességét is ellensúlyozni kívánja (még másfelől igényt tart erre a negédességre és ki is aknázza azt). Véleményem szerint azonban ez az írói törekvés minden bűvészmutatvány ellenére nem lehet igazán sikeres. A virágmotívum önnön elburjánzásával párhuzamosan és mintegy feltartóztathatatlanul kiürül a regény végére; jelentésnélkülivé válik. Nem véletlen, hogy a kommentátorok nem nagyon tudnak vele mit kezdeni. Van, aki megállapítja, hogy a virágok bekebelezésével az emberek maguk is a virágokhoz hasonlóak lesznek, az pedig, hogy „zabálják” a virágokat, az emberben rejlő természetpusztító erőkre utal. Mások azt az írói bravúrt ünneplik a virágkavalkádban, amelynek lévén folyamatos átjárás valósul meg a természeti és a társadalmi-történeti lét között, azon varázslatos fantázialények közvetítésével, akik egyszerre tartoznak mindkettőhöz (Mama Gyökér, Koszta Néró és társaik). Györffy Miklós szerint az író könnyedén „játszatja egymásba” a fantasztikumot és a realitást, Radnóti Sándor szerint éppen ellenkezőleg: szigorúan megvonja a határokat. Akárhogyan vélekedünk is, a virág-motívum annyiféle jelentést vindikál magának, annyiféle használatban bukkan elő (néhol elképesztően erőltetett módon), hogy a virágok a szó szoros értelmében kifakulnak, elvesztik jelképi erejüket. Csodálhatjuk, ami a Darvasi-prózában mindig csodálatraméltó volt: a hihetetlen nyelvi kreativitást, most már az egymást ellenpontoszó mozzanatok bonyolult szöttesének megalkotottságát – a részletek a maguk túláradó gazdagságával nem támogatják, hanem inkább aláássák egymás hatását.

Több kritikus szerint Imre rejtélyes előadása képezi a regény középpontját. „A semmi kertésze” természetesen a virágokról beszél, amit a bécsi rendőrtisztviselő allegorikus politikai lázításnak tekint. (Amiből kiderül, hogy – a narrátor egyik kedves jelzőjét alkalmazva – ő is „bolond”, nemcsak a többi szereplő.) Radnóti Sándor kimutatja, hogy ez a centrum teljesen üres, mivel fogalmunk sincs arról, hogy voltaképpen mi hangzott el ezen a számos emberi sorsot meghatározó előadáson. (A már idézett groteszk kommentár Jézus és Szűz Mária részéről inkább bosszantóan idétlen paródia.) Az „üres centrum” gondolata számomra kedves emlék a strukturalizmus és a posztstrukturalizmus időszakából, s ma is el tudok képzelni olyan regényt, amely erre a formaszervező elgondolásra épül. A *Virágzabálók*ban viszont véleményem szerint nem erről van szó. Az írók körülfonták a

virágmotívum kacsai, indái és liánjai, és arra kényszerítették, hogy kialakítson egy ilyen virtuális középpontot. Ugyanez a motívum azonban nem tette lehetővé azt, hogy ez a beszéd – akár egy másik szereplő emlékezetén átszűrve – íróilag megalkotható legyen, mivel *önmagában véve* üres. Képzeljük el egy pillanatra, hogy az elbeszélő külön fejezetben számol be erről a nevezetes előadásról, vagy éppen egy az egyben „reprodukálja” azt: ennek a szövegnek olyan súlyosnak kellene lennie, hogy a teljes regény felépítményét megtartsa, beleértve a mellékszálakat is. Lehetetlen vállalkozás lett volna. Darvasi némileg hasonló zsákutcába futott bele, mint a *Buda* megírásával próbálkozó Ottlik (aki végül is, ne feledjük, nem írta meg a regényt!). Bébé festménye ugyanezért nem készülhet el; ennek a festménynek a leírása olyan írói kihívás lett volna, amilyennek Thomas Mann is csak Adorno kezét fogva tudott megfelelni a *Doktor Faustus*-ban, amikor leírja Leverkühn zeneművét.

Visszatérve a „központi szál” gondolatához: korántsem biztos, hogy a *Virágzabálók*at akkor olvassuk a legjobban, ha Imre előadásának ilyen központi jelentőséget tulajdonítunk. Ha e sok kötozkodás után, és a regény nagyszerű helyeinek méltatásától eltekintve még jogot formálhatok a javaslatomra, akkor azt mondanám, hogy ezt a sok száz oldalt érdemes lazán és rapszodikusan, a felkínált összefüggéseket, a bölcselkedő szöveghelyeket nem túl komolyan véve, hogy úgy mondjam: „dilettálva” olvasni. „A legtöbb esetben... a porzót és a bibét távolítsd el” (*A virág- és tízparancsolata*). Talán így könnyebben feltárul előttünk Darvasi László prózaírói művészetének gyönyörködtető sokrétűsége. Ugyanis ez a sokrétűség teszi az utóbbi évek egyik kiemelkedő (a „legjelentősebb” titulus számomra értelmezhetetlen), bár korántsem hibátlan alkotásává.

## A LÉLEK ZABÁL

*PARTI NAGY LAJOS: AZ ÉTKEZÉS ÁRTALMASSÁGÁRÓL.*

Egy, az átlagosnál jóval testesebb egyén araszol előre a vidéki közösségi ház pódiuma mögött húzódó szűk és sötét folyosón, mely sehogy sem akar véget érni. Mindezen információkat tőle magától tudjuk meg, ugyanis ez az illető folyamatosan beszél – és csak ő beszél, a többi „szereplő” beszédét bekebelezi a diskurzusa. A bekebelezés kulcsszó lehetne, noha történetesen nem fordul elő a műben. Talán azért nem, mert hősünk szájából ez a kifejezés túlságosan finomkodóan hatna. Nem mintha trágársággal vádolhatnánk egyébiránt. A legerősebb káromkodáspótlékai ilyesmik: „a micsurinba”, meg „azt a kibaszmati...”, „anyám vargányás könyöke”, és hasonlóan jellegzetes Parti Nagy-féle lelemények. A „bekebelezés” az ő kifejezőmódjához képest eufemisztikus. Ha volna olyan szó a magyarban, hogy „begyomrozás”, vagy egyszerűen „bebelezés”, na, az igen, az illene hozzá. De ismereteim szerint csak „bebegyelés” van, vagy inkább volt – az meg afféle finoman áttételes irónia. Kölcsönvesszük a madári szerveket, ahelyett, hogy a sajátunkat használnánk, mondaná Fibinger. Merthogy Fibingernek hívják ezt a terjedelmes egyént.

Fibinger monológja nem azért emészti magába a többiek beszédét, mert nincs igénye a dialógusra, vagy mert nem hagy senki mást szóhoz jutni. Éppen ellenkezőleg, folyamatosan próbál kapcsolatba lépni valakivel – hol egy (talán Margitka nevű) közönségszervezővel, hol a menedzserével és üzlettársával, egy bizonyos Ilikével, akinek a projektort kellene kezelnie, hol pedig a közönséggel. De senkitől sem kap választ, mintha a hang nem jutna ki ebből a két lábon járó bendőből, ebből a „hájbolyából, lipidbuborékból”, ahogy önmagát „überelhetetlen szókészlettel” megnevezi. Nos, Ilike egyáltalán nem kerül elő, miközben nagyon sok mindent megtudunk róla, csak éppen a létezése vagy az éppen-ott-léte válik bizonytalanná. Végül még az is elképzelhető, hogy az egész szituációt Fibinger monológja teremti, hogy tulajdonképpen rajta kívül nincs is ott senki, sőt, hogy ő



sincs *ott*, ahová vizionálja magát. A szűk folyosó a jungi tudattalan tere is lehetne; erre utalhatna Fibingernek az a megjegyzése, miszerint „ez nem közösségi ház, hanem egy effektív szutykos vékonybél, ha meg szabad jegyezni”. A monológ egy olyan tudatot vetít elénk, melynek számára a kint és a bent ellentéte vált bizonytalanná: a szubjektum és az objektum oldalán egyaránt egy óriási emésztő rendszer működését érzékelhetjük. Márpedig ez a rendszer azt is felemészti, amit ő maga bocsájt ki, akárcsak az emlékezetes „Nowhereman” a *Sárga tengeralattjáró* című Beatles-rajzfilmben.

Mindez persze akár hátborzongató és félelmetes is lehetne, mint ahogy az olvasó képzeletének peremvidékén alighanem fel is merülnek mindenféle gyilkosságok és rémesetek képei. Lehet, hogy a szűk folyosó, ez a „labirintus”, ahonnan „csak a bika hiányzik”, voltaképpen egy tervezett gyilkosság színtere. Szegény hájpacnit törbe akarják csalni, „le akarják vágni”, mint annak idején az osztálytársai? Vagy talán ő maga gyilkolta le a hasztalan szólongatott Ilikét, akinek csak a kísértetével próbál tébolyodott párbeszédet kezdeményezni? A beszélő szorongása mindenestre szinte tapintható ebben a „gyilkjáróban”. „Ide hallgasson! Van itt egyáltalán színpad? Vagy szántsándékkal tetszett belavírozni, sőt egyenesen belökni ebbe az infernóba, ebbe a feneketlen szélcsatornába? Tajgetoszba, ha mond ez még valamit. Aztán egy nevetséges férfisikoly, és voltam, nincsek.” A szorongás legfőbb oka pedig nyilvánvalóan az, hogy a kérdésekre sehonnan sem érkezik válasz, illetve a kérdés és a válasz forrása ugyanaz a hang. A szűk tér minden pontjáról a beszélő saját hangja verődik vissza; azért beszél kényszeresen, hogy a szorongás ne csaphasson át félelembe.

Parti Nagy kafeaira vagy beckettire áthangolt Csehov-parafrázist is írhatott volna, hiszen *A dohányzás ártalmasságáról* című Csehov-monológ nyilvánvalóan mintául szolgálhatott számára. Akárcsak Ivan Ivanovics Nyuhin, Fibingerünk is vidámnak mutatja magát külsőleg, belsőleg pedig ordítani szeretne, és iszonyúan fél. A magyar író azonban megmarad a paródia keretei között. Nyuhin és Fibinger között abban a tekintetben is döntő különbség van, hogy az előbbi egy szót sem ejt állítólagos témájáról, a dohányzásról, míg az utóbbi tényleg a táplálkozásról beszél. Hiszen végül is egy „szaknévsorképes természetgyógyászlól” van szó, aki ugyan nem rendelkezik doktori címmel, de mégis évtizedek óta tekintélynek örvend a „morbidohez” tematikában. Extrém kövérségével mintegy megtestesíti a kórt, amelynek ellenszerét, az Emese Acapulco Diabetikus Gyógyírót népszerűsíti, előadását a neves termék újból és újból való „meghúzásával” tagolva. (A mű vége felé az a lehetőség is felkődlik a figyelmes olvasó előtt, hogy voltaképpen Unicumról van szó – ez jól magyarázná szónokunk szorongásfokának rohamos

csökkenését, majd teljes eltűnését.) Parti Nagy művének tehát van egy következetesen végigvitt karikatúra-szintje, amelyre azonnal rácsatlakozunk. Aki ebben az országban élte le az elmúlt két évtizedet, az émedéig telítődhetett az ezotéria, a természetgyógyászat, a filléres ősmagyarkodás és a külföld-imádat vegyülésének kimeríthetetlen változataival. Tanúja lehetett továbbá az ebben a kotyvalékban rejlő üzleti lehetőségeknek, melyek jelentősnek voltak mondhatók, még a mi kis és szegény hazánkban is. Ebből a szempontból mindannyian „tömpemizsériek” vagyunk, és ott csücsülünk egy szovjet laktanyából átalakított közösségi ház fitness-szagú nézőterén. Fibinger szózuhatagának iróniája *duplafenekű*, hogy stílszerűen fogalmazzunk. Úgy jeleníti meg a lelkiismeretlen termékkufárt, hogy közben lenézi azt a kulturális szintet, amelyen ez az árucikk eladható; eközben pedig érzékelteti, hogy voltaképpen ő maga is ott ül a nézőtéren, mint potenciális vevő. Nem fukarkodik az öniróniával, miközben kultúrsznobizmusa nyilvánvaló, mi több: a veszendőbe ment kulturális sallangokba kapaszkodva menti maradék önbecsülését. A többször ismétlődő fordulat: „ha mond ez még valamit”, „ha jelent még ez valamit” utal erre a groteszk ragaszkodásra egy idejétmúlnak tudott kulturális tradícióhoz, vagy inkább több tradíció karikaturisztikus elegyéhez.

A szónoknak fölényre van szüksége elképzelt vagy valódi hallgatóságával szemben, mivelhogy testi és verbális megjelenése egyaránt és közvetlenül komikus hatást vált ki. S ez a fölény kétségkívül adott is, mivel van egy óriási előnye, nevezetesen az, hogy véresen és már-már a tragikumba hajlóan őszinte. Amikor megszólítja a nézőtéren ülő urat („kedves Jóska, ha nem tévedek”), pontosan tudja, hogy az éppen behúzni igyekszik a nyomorult hasát. Ráadásul azt akarja, hogy „ne látsszon a behúzás”, „mintha nem is lenne rajta behúznivaló, de hiába”. „Egy ilyen százszázalékos gyomortágulásnál már a homlok is has, és a boka is has. Sajnos, az ember önnön egész micsodáját mégse tudhatja behúzni. Valóját, kérem tisztelettel, bárhogy is törekszik rá egész életében.” Fibinger mintegy a fonákjáról eljut a test és lélek egységének *nyúédzses* felfogásáig. Ki is fejt, hogy „a lélek mely hallhatatlan (*sic!*) a lélek nem kövér ... ha rá is van szorulva a testre, ami által empirikusan érzékeli, hogy ő nem kövér, csak szomorú.” A lélek azért szomorú, mert a test kövér, vagy azért kövér a test, mert a lélek szomorú? Mindegy, melyik oldaláról ragadjuk meg a problémát: ugyanoda érkezünk. A magyarság táplálkozásához, „mely egyidős a magyarsággal”. Boldogtalan táplálkozás ez, hisz itt senki sem nagyon akar élni, csupán fél meghalni. E népesség számára a legfőbb bölcsesség mindössze ez lehet: az életünket „úgy tudjuk meghosszabbítani, hogy nem rövidítjük meg”. Fibinger világossá tesz azt is, hogy a kövérség nem pusztán a kövérek sajátos problémája, hanem „mindenki túlsúlyos”. „A túlsúlyos embertársat csak a hülyék és a gyomorbajosok képzelik a kabaréba.”

Ezen a ponton a szöveg valódi filozófiai mélységek pereméig hatol, s ezt teljes komolysággal állítom. Mert mit is jelent az, hogy mindenki túlsúlyos? Nyilvánvalóan nem a kényszerezés szenvedélyétől megnyomorított embertársaink gondjainak parttalan kiterjesztéséről van szó. Hanem inkább a testi-lelki mivoltunkkal folytatott, mindhalálíig tartó küzdelemről, amellyel valamilyen formában mindenkinek számolnia kell, s amely egyetemes emberi tapasztalat. „Csak a kígyoid menekülés van szegény bőrünkől élethossziglan.” A táplálkozás a *Dasein* létmódjának integráns része, írhatta volna Heidegger, ha valaha is foglalkozott volna az evéssel. (Az evés következményeitől való menekülés pedig a jelenvalólét mint gond struktúraegységének kiiktathatatlan összetevője.) Ifjabb kortársa, Sartre azért ünnepelte a harmincas évek végén a fenomenológiát, mert az segített meghaladni „a realizmusban és az idealizmusban egyaránt meglévő illúziót, hogy valamit megismerni nem más, mint megenni”. Bármennyire is különböztek egymástól ezek az irányzatok, írta, ismeretelméletük azon a feltevésen nyugodott, hogy „a Szellem-Pók a hálójába vonzza a dolgokat, fehér váladékkal vonja be és lassan lenyeli, saját szubsztanciájává redukálja őket. Ó, táplálkozási filozófia!” Az empiriokriticizmus és a neokantianizmus „emésztési filozófiájával” szemben Husserl éppen azért kínál alternatívát, mert szerinte a dolgokat nem tudjuk feloldani a tudatunkban.

Ahogy a szervezetünkbe bevitt táplálékot sem oldjuk fel maradéktalanul önmagunkban. Sőt, a kulcsszó a maradék, mondaná Derrida, akinek a kilencvenes évekbeli filozófiáját meghatározta a *reste*, vagyis a maradék problematikáján való töprengés. (Olyannyira, hogy az egyik óráján átallotta *rest-room*nak nevezni az előadótermet, és ez most nem vicc.) A feldolgozatlan zsírmaradékot, „ezt a keresztet cipeli ez az albatroszlelkű, szegény és tehetséges nemzet” vagyis a magyar. Mely mit tehetne mást, hízik, „mert bizonytalan az emberi holnap, és nyúlfaroknyi a szív ideje”, s különösen a magyar szív ideje rövid. Mindebből láthatjuk, hogy Parti Nagy Lajos csak egy röpké pillanatra nyit ablakot, a filozófia tágas mezeire kikukkantandó. Hősünk beszélye mindenekelőtt ellenállhatatlanul mulatságos, ha néha az emberi nyomorúság mélyéig hatol is. Ha már elkezdtem filozófusokat citálni, hadd említsek még egyet: amennyiben Cioran, a nagy pesszimista túlsúlyos lett volna, minden bizonnyal Fibinger nyelvén írt volna a táplálkozásról. Az evés ugyanis előadónk szerint távolról sem testünk szolid és csendes építése, hasznos tápanyagok bevitel, hanem „a bestiális kék, a rágazati és szopati bűnözés hona”, amely nyilvánvalóan a csecsemőkorban kezdődik. Az élet „kulináris héjánasz”, végső soron nem egyéb, mint lassú öngyilkosság. Parti Nagy könyve elsősorban a nyelv ínycseinek okoz folyamatos élvezetet. Hihetetlen bőséggel és változatossággal táncolja körül az evés és az obezitás témáját. Humora több szinten nyilván-

nul meg, a rontott nyelvi fordulatoktól egészen a groteszk líraiságig. (Ez utóbbira idéznék egy szép példát. „Ó, a könnyhomályú gyerekkor, ahol minden eldől, / ahol kisarjad az obezitás, és egy életre szárba szökken!”) Természetesen nem véletlen, hogy a Fibinger által népszerűsített csodatermék nem „gyógyír”, hanem „gyógyírő”. Beszélőnk ugyanis orálisan ír, (ön)gyógyító célzattal; éppen ezért diskurzusa végső soron befejezhetetlen, hiszen az életből nem lehet „kigyógyulni”. A színpadi szituáció megköveteli a lezárást, amely nem lehet verbális; Fibinger beszorul a székbe, s végül maga követeli a sötétséget, amelyet kezdetben annyira rossznéven vett. A befejezhetetlen monológ csuklásszerű önismétlésbe torkollik, amiről hirtelen észre sem vesszük, hogy nem más, mint a tartalomjegyzék: „m érőpohár”. Ez jutott nekünk – a gomböntő kanala helyett.

## PATER NOSTER IN LITTERATURA

KARDOS ANDRÁS: KRITIKUS APÁK

A prózaírásban és különösképpen a regény műfajában alighanem a kezdetek óta fontos (tematikus) szerepet töltenek be a családi vonatkozások. Természetesen nem csak az úgynevezett „családregény” kihalóban levő, vagy lényegében már kihaltnak tekinthető műfajára gondolok. Nem is csupán arra az eredendő adottságra, hogy egy regényfigura felvázolását a legegyszerűbb családi háttérnek bemutatásával kezdeni (legalábbis az olyan művekben, amelyek a hagyományos értelemben vett szereplőket mozgatnak egy elvileg kiismerhető világot alkotó térben). A „családi viszonyok” a regényben alapvető formai meghatározásokká lényegülhetnek át; megszabhatják például a mű időbeli struktúráját, kereteket jelölhetnek ki a megjelenített térbeli elrendeződéseknek, oppozíciókat és párhuzamosságokat generálhatnak, és még sorolhatnám. Márpedig ha ez így van, jogos-e kiemelt szerepet tulajdonítani az apa-fiú viszonnak az elmúlt évtizedek magyar prózairodalmában, mint ahogy Kardos András teszi ebben a könyvben? Magam sem készítettem statisztikát erről, vagyis nem foglalhatok állást teljes bizonyossággal. Mégis úgy vélem, hogy Kardosnak igaza van, amikor kiemelt irodalomesztétikai szempontként kezeli ezt a kérdést, és ezen a ponton túl a statisztikának már nincs jelentősége. A kötet elemzések sorával bizonyítja, hogy a jelenünk és a közelmúltunk többé vagy kevésbé jelentős magyar regényei közül igen sok „aparegényként” ragadható meg a legpontosabban.

Szerzőnk persze érezteti, hogy bizonyos értelemben a korra jellemzőnek is tartja az apa-fiú kapcsolat előtérbe nyomulását a kortárs magyar epikában; idevágó érvelésére később még visszatérek. Előbb azonban arra az érzékeny distinkcióra utalnék, amelyet a kötet előszavában olvashatunk. Kardos abban látja a különbséget az apa-fiú viszony pszichoanalitikus, illetve regénybeli kezelésmódja között, hogy az előbbi szerint mindig feltételez egy magasabb teoretikus szintet is (a *magyarázat* szintjét), míg a regények „nem követelik ki a maguk elméletét”. Ez, ha jól értem,

annyt jelent, hogy minden egyes „aparegény” sajátos formavilágot alkot, még akkor is, ha bizonyos értelemben rokonítható más, hasonló művekkel. Az értelmező számára ez azt a feladatot jelöli ki, hogy ne tévedjen bele a lélektani általánosítások útvesztőjébe, hanem a maguk egyediségében és esztétikai szempontokat érvényesítve próbálja leírni a művek belső dinamikáját.

Van egy sokat sejtető mondat ebben a *praescriptum*-ban, amelyet talán érdemes lett volna bővebben is kifejteni. A szerző megjegyzi, hogy „az aparegények sora beletartozik a világhiány regényformájának hosszú kálváriájába”. Hogyan kell ezt értenünk? A „világhiány” kifejezésről először József Attila jutott eszembe, hiszen a költő vezette be ezt a kifejezést saját használatra az „ihlet” fogalmának tisztázása érdekében. A világ mint „a valóságelemek egységes teljessége” közvetlen tapasztalásunk számára mindig elérhetetlen, fejtegette. Ezért az egzisztenciában világhiány lép fel, de éppen ez hozza létre az ihletet, amelynek segítségével a költészet szemlélhető egészet állít a csak hiányként meglévő „világ” helyébe. Kardos (talán *A regény elmélete*, Lukács György ifjúkori remekműve nyomán) mintha arra célozna, hogy a regényműfaj történetének egyik fontos vonulatát éppen a világhiány határozza meg strukturálisan. Arról a regénytípusról van szó, amikor a főhősöket éppen az egzisztenciájukban jelentkező és a konkrétumok világában mindig betölthetetlen hiány mozgatja. A kötet koncepciójának egyik alapfeltételezése, hogy a hiány irodalmi tapasztalatának egyik visszatérő formája az apa hiánya. Mégpedig a kiazmus alakzatát öltve: az apa tekintetében a világ, a világ „tekintetében” az apa hiányát mutatja fel az ilyen regény. Egyszerűbben kifejezve, ha a műben az apafigura a maga konkrétságában van jelen, úgy gyakran eltorlaszolja a „világ” felé vezető utat. Az erőszakos jelenlét valaminek a jelen-nem-létére utal minduntalan (lásd *A hazugság mint világrend* című fejezetet, amely Kafka *Levél apámhoz* című írásával foglalkozik). A másik változat a hús-vér apa nagyon is megfogható hiánya, ami a maga módján szintén egy világ távollétét revelálja. Azét a transzcendens világot, amelyben az apai elv az uralkodó.

A Kafka-fejezet (nem egyedülként ebben a könyvben) olyan megállapításokat tartalmaz, amelyek akár különálló tanulmány formájában is kifejthetők lennének. „A büntudat mint az alkotói lét princípiuma létezési feltételként jelenik meg ebben a vádiratban” – olvassuk. „A bűnös lét és az ezzel járó büntudat mélyebb szerkezetet mutat, mint a morális ítélet.” Kafka – legalábbis ebben a szövegben – olyan figuraként formálja meg önmagát, akit (amelyet) maga a vétlenül örökölt büntudat *konstituál* és aki ez által a meghatározottság által lesz *íróvá*. Ha innen, tehát a Kardos András által kijelölt szemszögből nézzük, akkor valóban kálváriajárásról van szó, amely az író-lét feltétele. Aki dudás akar lenni, az nem kerülheti el a poklot, s

a pokolba vezető utat gyakran az apa mutatja meg vagy jelöli ki – hol a jelenlétével, hol a hiányával. Ezt láthatjuk Spiró György *Fogságában* is. A főhős már a regény elején elválik az apjától; mondhatni, ez az elválás indítja be a regény gépezetét. A fiú ezután egy virtuális apával vívja belső küzdelmeit, ez a viszony teremti meg számára a legbelsőbb, lényegi teret, mondhatnánk: a soha el nem ért *önazonosság* terét. Kardos azonban arra is rávilágít, hogy ez a tér nem menedéket, biztonságot nyújt, hanem az individuális létezés „szörnyűsége, mert ambivalens” antinomikus drámájának színpada, amelyen állandó küzdelem zajlik a bizonyosságért.

Vámos Miklós *Apák könyve* című regényéről írva nyílik lehetősége a szerzőnek arra, hogy eltöprengjen az apa-fiú tematika előtérbe nyomulásának feltételezhető okairól. Fontos megfigyelés, hogy gyakorlatilag mindig a „fiúknak” az „apák” iránti érdeklődéséről van szó, és sohasem fordítva. Ebből a regénypoétika szemszögéből is fontos következtetéseket vonhatunk le. Ezúttal azonban maradjunk Kardosnak annál a megjegyzésénél, mely szerint ez a fokozott irodalmi érdeklődés „a hagyományos család mint az élet evidenciaszerkezetének a felbomlásából következik”. Tisztában van azzal, hogy már a klasszikus családregegyek is bomlási folyamatokat ábrázoltak, de állítása szerint ez utóbbiakban még egyértelműen megvolt a bomlásnak induló értékrend. Ma viszont „jelentős szükséglet mutatkozik a legátfogóbb keretek és alapegységek legalább részbeni újragondolására és részbeni állandóságuk felmutatására”. Ha elfogadjuk ezt a szükségképpen vázlatos helyzetértékelést, akkor a jelzett tematika iránti kétoldalú (az irodalom és a közönség oldaláról egyaránt megnyilatkozó) igényt egyfajta visszakanyarodásként, a megkérdőjelezett evidenciák esetleges megerősítésének vágyaként írhatjuk le. (Amiből persze az esetek döntő többségében egyáltalán nem megerősítés, hanem egy új típusú megkérdőjelezés következik.)

Kardos András a kötet jóformán valamennyi írásában arra törekszik, hogy bebizonyítsa: az apaélmény az író-ember számára egyszerre élet- és formaprobléma, az írás pedig ennek a problémának egyszerre irodalmi és egzisztenciális „megoldása”. A „megoldás” szót azért tettem idézőjelbe, mert Kardos egyúttal világossá teszi azt is, hogy ebben a viszonylatban végső megoldás (katartikus, ugyanakkor harmóniához vezető végkifejlet) csak a vágyak szintjén lehetséges. Esterházy Péter *Javított kiadásával* kapcsolatban beszél a „traumatikusan átélt világteremtés atyai princípiumáról”, amely szorongásteli élmény, egyben viszont „feltétele életnek és formának, egyszóval a szabadság függőségének”. Valamivel odébb „az Apa traumatikusan egészséges szorongáselvét” említi, majd az író által megalkotott művet „a szorongásos biztonság egész-ségességének fragmentális biztosításaként” határozza meg. Ha mindehhez hozzávesszük a Karinthy Ferenc *Szellemidézése* kapcsán

írottakat, akkor nyilvánvalóvá válik előttünk Kardos szemléletmódjának egysége. Vállalva az elnagyolt összefoglalással járó leegyszerűsítést, a szerző szerint az apa-fiú viszonyban rejlő egzisztenciális drámát „nem lehet megspórolni” (éppen ezt a megspórolási törekvést veti Karinthy Ferenc szemére a kötet egyik legkitűnőbb írásában). Azért nem, mert az individuum önnön szabadságát csak az apával folytatott küzdelem árán vívhatja ki; nincs más esélyünk.

A kötet olvasójában persze óhatatlanul felöltlik a kérdés, hogy miért nem foglalkozik a szerző az anyai princípiummal is, amelynek jelentősége feltehetőleg nem kisebb, mint az atyai oldalé. Úgy gondolom, nem valamiféle „férfiközpontúság” magyarázza ezt az egyoldalúságot. Hanem egyrészt az, hogy az közelmúlt magyar irodalmában tényszerűen nagyobb hangsúlyt kapott az apa-problematika. Másfelől és lényegibb okot keresve azt is látnunk kell, hogy az irodalom és az irodalmi világteremtés szempontjából ez a kétféle princípium eltérő formaproblémákat revelál. Ez az eltérés önmagában is rendkívül izgalmas és bonyolult kérdéskörhöz vezet, az irodalomesztétika, a poétika, a pszichológia és a filozófia egymással érintkező határterületén.

„Az emberfiának kétszer van apja. Az írónak háromszor. Legalább.” Kardos szellemes megjegyzése ismét a probléma kellős közepébe kormányoz bennünket. Az emberek többségének kétszer van apaélménye: egyszer, amikor felnő a jelen- vagy távollevő apa árnyékában és másodszor, amikor visszaemlékszik rá. Az írónak harmadszor is „elő kell állítania” egy apát, s ez az apa egyik korábbival sem lesz azonos. A mű „feladottsága” (hogy Kardos egyik kedves fordulatával éljek) éppen ebben rejlik: az író számára megadatott, hogy „fragmentálisan” megvalósítsa azt a „szorongásos biztonságot”, amely az olvasónak is közvetíteni tudja a kivívott szabadság élményét. Ez a szabadság pedig nem más, mint az apától, az apa révén végrehajtott részleges és átmeneti meg- és felszabadulás, amelynek jóvoltából megpillanthatjuk *saját világunk* távoli körvonalait. Kardos András izgalma könyve ezzel a lehetőséggel szembesíti az olvasót.



## A KERÜLŐ ÚT DICSÉRETE

TVERDOTA GYÖRGY ÉS A KULTUSZKUTATÁS

„Der Weg des Geistes ist Umweg” – mondotta Hegel atyánk, s talán nem teljesen véletlen, hogy a kilencvenes évek második felében, Tverdota György kultusz-kutatásait olvasva éppen ez a mondas jutott eszembe. (Talán nem teljesen fölösleges megjegyezni, hogy ennek a mondatnak egy nagyon jellegzetes *parafrázisával* találkoztam először, mégpedig késő-kamaszkorom egyik kedvenc filozófiai olvasmányában, Karel Kosík *A konkrét dialektikája* című művében. A reform-marxista Kosík úgy idézte a mondatot, hogy abban a „szellem” „igazsággá” változott. Eszerint az Igazság útja a kerülő út; Hegelnél viszont a Szellem aligha feleltethető meg valamiféle igazság-fogalomnak.) Jómagam sohasem folytattam hasonló kutatásokat, de mindig nagy rokonszenvvel figyeltem azokat a kiváló kollégákat, akik ezen a területen dolgoztak. Ugyanilyen megértéssel szemléltem a kultusz-kutatás elméleti alapjainak tisztázására irányuló erőfeszítéseiket is. Hiszen nem is olyan könnyű fogalmilag meghatározni a „kultusz”, jelen esetben egy író vagy költő kultuszának mibenlétét. A „kultusz” szó a szakrális szférából kölcsönzött kifejezés, amely a maga helyén eléggé egyértelmű: olyan vallási szertartások összességét jelöli, amelyek bárminemű hitvilág valamelyik szereplője körül kialakulnak. Átvitt értelemben pedig vonatkoztatathatjuk bármely személy vagy tárgy körül kialakuló tiszteletre, imádatra vagy egyszerűen csak csodálatra – persze csak akkor, ha ez az érzület, Gadamer kifejezésével élve, „képződménnyé” változik.

Ha egy irodalmi figura tisztelete eléri ezt a képződmény-szintet, akkor egészen nyilvánvalóan tanulmányozható tárggyá válik. Hol itt a probléma? – kérdezhetnénk. Nos, az irodalmi művek, illetve alkotóik esetében a módszertani buktatók éppen itt kezdődnek. Egy valláskutató bízást tanulmányozhatja valamely istenség természetét, lényegiségét egyfelől, és kultuszának, a körülötte kialakult rítusoknak a természetét másfelől anélkül, hogy radikális határátlépést hajtana végre módszertani szempontból. Az adott istenséget sokféleképpen lehet tisztelni, más

és más területeken eltérhetnek egymástól a rá vonatkozó kultikus praxisok, a kultusz és annak tárgya mégsem különbözik egymástól radikálisan, illetve egymásra vonatkozásuk általában nem vet föl metodológiai vagy elvi problémákat. Ha az Apollón-kultuszokkal foglalkozom, akkor, mondhatni, magával Apollónnal foglalkozom. Nem így az irodalmi kultuszok esetében. Talán egyetlen kultuszkutató sem vitatja, hogy a Mű és a Kultusz két külön fogalom, s mint ilyen, más-más definíciót, és ebből fakadóan más-más megközelítést igényel. A kultuszról általában azt tartjuk, hogy lényegében a mű derivátuma; ám vannak olyan irodalmi kultuszok is, amelyek jócskán eltávolodnak magától a műtől, jóformán csak névleg tartanak vele kapcsolatot. Ezért aztán a kultuszkutató lépten-nyomon arra kényszerül, hogy újradefiniálja szűkebben vett kutatási területének – a kultusznak – és a kultuszt maga körül kialakító (vagy a kultusz kialakulását tehetetlenül tűrő) műnek a kapcsolatát.

Kicsit hasonló a helyzet, mint a recepciótörténet esetében. Manapság a recepciótörténetnek magas az ársíója, s méltán az, hiszen a hermeneutika és a befogadásesztétika hozzászoktatott minket ahhoz a gondolathoz, hogy „önmagában véve” semmiféle műalkotásról nem beszélhetünk. A befogadás aktusa, illetve ezen aktusok hosszú történelmi sora nem egyszerűen az önmagával állandóan és rezzenetlenül azonos mű külső megközelítéseinek gyűjteménye, hanem magának a műnek a létmódja, létének történetisége. De a recepciótörténet sem nélkülözheti a *különbözőség* feltételezését, vagyis azt az elgondolást, hogy a műveknek van identitása, noha ennek az identitásnak a lényegéhez tartozik, hogy időben változó. Könnyen beláthatjuk ezt, ha meggondoljuk, hogy ilyesfajta identitás feltételezésének híján aligha beszélhetnénk ugyanazon műalkotás több, egymástól eltérő értelmezéséről; márpedig az értelmezések pluralitásának lehetősége az egyike azoknak az esztétikai alapelveknek, amelyekkel általában mindenki el tud fogadni. A recepciótörténetből tehát bizonyára rengeteget megtudhatunk az illető művekről, mégsem állíthatjuk azt, hogy egy befogadástörténeti munka – legyen bár a legalaposabb és a leglelkiismeretesebb – azonos lenne egy adott mű konkrét értelmezésével, vagy egy meghatározott életmű irodalomtörténeti elhelyezésével. A kultusz kutatás sem azonos a műértelmezéssel vagy az irodalomtörténet-írással, noha mindkettővel rokonságban áll. Hozzájuk képest *kerülő út*, vagyis eredendően nem a műről magáról akar mást vagy többet mondani, mint az eddig létező értelmezések. De nem azonos a recepciótörténettel sem, hiszen nem a művek konkrét befogadás-aktusainak feltérképezésével és történeti leírásával foglalkozik, hanem bizonyos, *a műre irányuló vagy a mű körül kialakuló, a recepciót többé vagy kevésbé befolyásoló diszkurzív formációkkal*. Nem minden befogadás-aktust tar-

tunk kultikusnak, amiből egyenesen következik, hogy rendelkezünk kellene egy olyan kritérium-rendszerrel, vagy legalább néhány olyan kritériummal, amelynek alapján megbízhatóan el tudjuk különíteni egymástól a művek kultikus és nem kultikus megközelítéseit. És ezen a ponton kezd el forrósodni a talaj a kultusz-kutató lába alatt: milyen alapon nevezünk egy interpretációt, egy diszkurzív gyakorlatot, egy viszonyulásformát kultikusnak? Ha jól meggondoljuk, ezt csak akkor tehetjük meg, ha van egy meglehetősen határozott elképzelésünk arról, hogy milyen az „igazi” mű, milyen a „helyes” befogadás, legalábbis abban a tág értelemben, amely még megengedi az értelmezések pluralitását. A kultusz, ha jól értelmezem, mindig *parergon*, vagyis díszítmény, külsőség magához a műhöz képest; ha nem így gondoljuk el, még beszélni sem kezdhetünk el róla. Ugyanakkor persze egyre inkább tudatában vagyunk annak is, hogy ezek az úgynevezett „kultuszok” nagyon gyakran alig elválaszthatók egy-egy alkotó recepciójától. Nem csupán arról van szó, hogy értelmezőként mi is egy adott történelmi és kulturális közegben létezők, vagyis adott esetben nehezen tudjuk kivonni magunkat a kultusz hatása alól. Azt is számításba kell vennünk, hogy az adott kultusz sugallhatja a műnek egy olyan értelmezését, amelyet akár érvényesnek is tekinthetünk (a mű nem veti le magáról), vagyis a kultikus gyakorlat bizonyos elemei átkerülnek a befogadástörténetnek abba a szférájába, amely a legitimnek elfogadott értelmezések körét érinti.

Tverdota György *A komor föltámadás titka – A József Attila-kultusz születése* című, majd másfél évtizeddel ezelőtt megjelent könyve több szempontból is sajátos helyet foglalt el az akkori magyar irodalomtörténet-írásban és irodalomértelmezésben. Az elmúlt évek során ez a könyv a hazai kultusz-kutatás egyik emblematisz darabja lett, mégpedig érzésem szerint azért, Tverdótánál ennek a kutatásnak a tétje jóval összetettebb, mint hasonló munkák legtöbbjében. Úgy is kifejezhetném magam, hogy inkább eleven(ünk)be vág, mint azt valamely kultuszképződés filológiai pontosságú vizsgálatával kapcsolatban megszokhattuk. Nagyobb a tét nála egyrészt azért, mert József Attiláról van szó, vagyis arról a huszadik századi magyar klasszikusról, akinek a költészete kikerülhetetlen referencia-pontja a jelenkori magyar irodalmi tudatnak. Akkor is az, ha az elmúlt évtizedekben főleg szakmunkákban emlegették, és neve ritkábban jelent meg a különféle irodalmi csoportosulások, irodalom-felfogások között zajló vitákban. A József Attilát időszakonként sújtó hallgatás ugyanis éppen olyan beszédes és interpretálandó – azaz interpretálható – tény, mint bármely megnyilatkozás vele kapcsolatban. Mit tudunk kezdeni József Attilával a rendszerváltás utáni években? Hát, ha eltekintünk azoktól a (szerencsére kérészéletű) torz kísérletektől, amelyek mint „kommunista költőt” ki

akarták penderíteni a virtuális nemzeti panteonból – nem sokat. Ez a „nem sok” természetesen nem az irodalomtörténész szakmára vonatkozik: azok a József Attila-kutatók, akik mint Tverdota György is, régóta munkásságuk középpontjába állították ezt az alkotót, lelkiismeretesen és hallatlanul termékenyen dolgoztak tovább. Egy vonatkozásban azonban érzésem szerint nem történt elmozdulás. Nem ismerek ugyan olyan komolyan veendő irodalmárt, aki kétségbevonná e költészet óriási jelentőségét; ám az elmúlt fél évszázad kanonizációs és ellen-kanonizációs törekvései múltán egyfajta zavarodottság uralkodik; *költőnk* ott áll a színpad erőterében, de *kora* (korunk) még nem osztotta ki a rá váró szerepet. Hogyan is érttem ezt?

Meglehet, ez a tanácstalanság valamiképpen történelmi szükségszerűségnek tekinthető; a jól ismert módszert ugyanis most nem tudjuk alkalmazni. Nem lehet az életmű egyik részét kiemelni a többi rovására, kinevezve azt az „igazi” vagy a „legjelentősebb” József Attilának. Ezek a játékok már eljátszva; nincs mese, valami újat kell kitalálni. Egy ilyen történelmi helyzetben, mint amilyen a mostani, amikor jószerivel önmagunkkal sem vagyunk tisztában, talán nem „frontálisan” kellene próbálkoznunk az újraértelmezéssel. Itt térnék vissza újra az idézett Hegel-mondatra: a szellem útja talán ezúttal is a kerülő út. Tverdota munkájának jelentősége az én szememben éppen az volt, hogy megnyitotta a lehetséges kerülő utak egyikét, vagyis segített abban, hogy elmozduljunk a kilencvenes években érzékelhetővé vált holtpontról.

Könyvének tárgya, mint az alcímből is láthatjuk, a költő halála után kialakult kultusz-képződés irányvonalainak, mechanizmusainak vizsgálata volt. Kutatásait József Attila kortársaira korlátozta, és nem foglalkozott a világháború utáni recepció kérdéseivel. Az anyag még ezekkel a módszertani szempontból szükséges lehatárolásokkal együtt is óriási volt; Tverdota is csak azért vállalkozhatott a feldolgozására, mert már akkor is több évtizede foglalkozott József Attilával, s „a kisujjában volt” a szakirodalom. Az, hogy az öngyilkosság után beindult a bűnbakkezesés, a felelősök firtatása, mely kísérleteken belül külön vonulatot képezett a költő feltételezett vagy éppen tagadott elmebajáról folytatott vita, nos, ezt a tényt többé-kevésbé persze eddig is ismertük. Tverdota – azon kívül, hogy rengeteg, jószerivel ismeretlen adattal kiegészítéssel, hivatkozással árnyalta az ismert problematikát – abban a tekintetben nyújtott radikálisan újat, hogy következetesen végiggondolta a kultuszképződés folyamatát az előzményektől egészen a főbb tendenciák kikristályosodásáig. Számomra a legmegdöbbentőbb annak a folyamatnak a bemutatása volt, ahogyan a fiatal költő *maga* kezdi kialakítani kultikus imázsának alapelemeit, amihez ismerősei, barátai, támogatói készséges partnernek bizonyulnak. A kul-

tuszképződés tehát igen tág összefüggésekbe ágyazható, szubjektív és objektív tényezőket mozgásba hozó kultúrantropológiai jelenség, amely jóval bonyolultabb annál, amilyennek általában beállítják; s mint ilyen, mindig túlmutat az egyedi eseten, bármilyen jelentős legyen is az.

Tverdota tehát ebben a „kultúrantropológiai” szellemben vonja le a konklúziót a könyv végén. „A bűnbakkeresés kétségkívül társadalmi betegség tünet. Azt jelzi, hogy a közösség valami súlyos válságon ment keresztül, valamilyen fontos életfunkciójában zavar állt be.” Nem fejt ki, de hát nem is tartozik a feladatai közé, hogy miben is állt adott esetben a funkciózavar. (Hiszen nyilvánvalóan átfogóbb problémáról van szó egy költő jelentőségének nem kellő mértékű, vagy nem kellő időben történt felismerésénél.) De maga a megállapítás nyilvánvalóan igaz; nekem rögtön az a falfelirat jutott eszembe, amelyet a másik nagy szárszói öngyilkos halála után láttam (nem mellékesen a pesti Bölcsészkaron, egyetemistaként): „Latino-vitsot a zsidók ölték meg”. Az undor, amelyet akkor éreztem, azonnal összekapcsolódott bennem egy csomó más kérdéssel: milyen ország ez, milyen emberek ezek, miféle vélt igazság nevében mernek ilyesmit leírni, milyen tudatos vagy tudattalan igények, elfojtott indulatok játszanak szerepet ebben? S a legfontosabbként: vajon én magam teljesen független vagyok-e – nem a bűnbak keresésének ettől az undorító és primitív formájától, mert az talán nem kérdés – attól a zűrzavaros (József Attilával szólva *odvas*) televénytől, amelyből ez a szörnyszülemény kicsírázott? A kultusz ugyanis egyszerre bennünk és kívülünk van, és ebből a paradox léthelyzetből származnak az említett módszertani problémák is.

A *komor föltámadás titkának*, azon kívül, hogy efféle önvizsgálatra készíti az embert, van egy roppant nagy érdeme: izgalmas olvasmány. Ezzel pedig rációfol azokra a (mostanában különösen népszerű) vélekedésekre, melyek szerint a filológiai munka, a költő életével és környezetével összefüggő dokumentumok kutatása olyasféle pozitivista atavizmus, amelyre a hermeneutika és a dekonstrukció magasából megvető elnézéssel lehet alapillantani. („Ti kerge tudósok, ti szegény kis könyvmolyok.”) Ez egyben a másik szempont, amelyre fentebb céloztam, s ahonnan tekintve Tverdota könyve sajátos helyet foglal el a tudományágon belül.

Amikor a *New Criticism* képviselői elkezdték propagálni a „szoros szövegolvást”, amikor el akartak szakadni az intencionalitás illúziójától (vagyis attól a törekvéstől, hogy az irodalmi művet az alkotó életrajzából vett dokumentumokra támaszkodva értelmezzék), aligha gondoltak arra, hogy egyszer majd ezeknek az elveknek a jegyében valakik anatómát mondanak ki minden filológiai-életrajzi kutatásra. Nem gondolt erre Barthes vagy Foucault sem, amikor „a szerző haláláról” beszéltek. Mára viszont, legalábbis e kis magyar glóbuszon, eljutottunk odáig, hogy a

költő „személyéről” beszélni kifejezett vétségnek számít egyfajta tudományos értelemben vett „jómodor” ellen. Néhány derék ifjú és kevésbé ifjú irodalmár nem óhajt tudomást venni arról, hogy a költőt már csak azért sem lehet elválasztani „az embertől”, mert olvasás közben maga a szöveg alakítja ki azt az „embert”, akit az adott esetben a József Attila névvel látunk el. Már most a helyzet még ennél is bonyolultabb, tekintve, hogy „maga a szöveg” nem létezik, hanem csak a József Attila nevű szerzői funkcióval ellátott szövegegyüttessel, továbbá a rá vonatkozó végtelen mennyiségű további szöveggel kerülhetünk kapcsolatba. Ennek az egyoldalúságnak a kiegyensúlyozását is szolgálhatja Tverdota munkája, amely megmutatja, hogy miben is áll a filológiai archeológia (amely elválasztja a rétegeket, elemez, felmutat, de maga közvetlenül nem ítélkezik, nem foglal állást). S amely ezért egészen másként működik, más funkciót tölt be, mint az a pozitivista alapú irodalommagyarázat, amellyel esetleg néhányan hírbe hozzák. Foucault írja egy helyütt, a feltételek „kellő tisztaságú” meghatározása esetén, megvalósíthatóvá válik olyan diszkurzív halmazok megalkotása, „melyek nem újak ugyan, de mindedig láthatatlanok maradtak”. „Nem újak ezek a halmazok, hiszen már kinyilvánított megállapításokból állnak össze, amelyek között jól meghatározott viszonyok fedezhetők fel. Csakhogy e viszonyok mint olyanok sohasem fogalmazódnak meg magukban a szóban forgó megállapításokban /.../. E láthatatlan relációk mégsem képeznek valamiféle, a megnyilvánuló diskurzusokat belülről átlényegítő titkos diskurzust, s ebből következőleg nem is az interpretáció munkája derít fényt rájuk, hanem együttlétezésük, egymásra következésük, kölcsönös függőségük, reciprok meghatározottságuk, független vagy korrelatív átalakulásuk analízise.” (Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999., 179.) Mindezek összességét nevezné a francia filozófus „a kimondott dolog tudattalanjának” (a dolgokénak, hiszen itt nem egy, jól körülhatárolt beszélő szubjektumról van szó). A kultusz kutatás végső tétje az én értelmezésem szerint éppen ez: mi az, ami megnyilvánul a kimondott (tehát a szemünk előtt levő) diszkurzív megnyilvánulások egy adott konfigurációjában? A kultusz kutatás nem a mű egy, kerülőúton megvalósuló újabb értelmezése, hanem a kimondott dolgok tudattalanjának kimondása. Ennek szép példáját láthatjuk megvalósulva Tverdota munkájában.

## EGY KULTÚRMAGYAR ÖNARCKÉPE

ALBERT PÁL : *ALKALMAK*, 2.

Az *Alkalmak* első kötetének recenziója, Gerold László másfél évtizeddel (!) ez előtt megjegyezte, hogy a Párizsban élő Albert Pál (sokak által ismert valódi nevén: Sipos Gyula) kritikai írásainak sajátos értékét két dolog adja. Egyrészt az, *ahogyan* Párizsból nézve szemügyre veszi a magyar irodalmat, másrészt pedig az, hogy „a magyar műveket világirodalmiakkal hozza kapcsolatba”. S hozzáteszi, hogy ezek a világirodalmi párhuzamok „sohasem formálisan hivatkoznak, vagy kioktatóan fölényeskednek”. A második kötet, amely a kiadó és a gondos szerkesztő: Wilhelm András jóvoltából végül javított és bővített kiadásban megjelenhetett, a szerzőnek a modern francia irodalomról, a nemzetközi képzőművészet és színház Párizsban lecsapódó jelenségeiről szóló, fél évszázadon át töretlen szorgalommal írott cikkeit tartalmazza. Ha belenézünk a tartalomjegyzékbe, alighanem elszédülünk a nevek, az előadások, a kiállítások és egyéb kulturális események szédítő sokasága láttán.

Albert Pál ugyanis (aki, mint elmagyarázza, nem holmi szerepjáték vagy politikai konspiráció kedvéért választotta ezt az írói álnevet, illetve publikált felváltva polgári és írói nevén, hanem gyakorlati okokból) egészen különleges embertípus képviselőjévé formálta magát az 1956-ot követő évtizedek során. Ha a franciák Arisztotelészt parafrázálva beszélnek „animal politique”-ről, vagyis arról a politikus-fajtáról, aki teljes egészében, szinte zsigerileg, ösztöneinek működésében is azonosul a szerepével, akkor szerzőnket „animal culturelnek” lehetne nevezni. Olyan embert érve ezen, akinek mindennapi kenyeré az irodalom és a művészetek, aki nem csupán kedvvel és szakavatottan fogyasztja a kulturális termékeket, hanem azonnal megemészt, feldolgozza és továbbadja azokat, s akinek az élete alig-alig különbözik ettől a folyamattól. Távolról sem csak arról van szó, hogy adott egy ember, akit irodalomszeretete, érzékenysége, és nem kis mértékben fulánkös nyelvű harciassága is a kritikus szerepre predesztinált, s hogy ezt az embert

a sors Európa másik felébe sodorta. Van egy – számomra egészen megható – vonása ennek az embertípusnak, amelyhez nem sokan tartoznak. Kultúránk emigrációba kényszerült képviselői között Sipos Gyula annak a magatartásnak a képviselője, amely *morális feladatként* fogta fel a kultúrafogyasztást, a nyugati műveltség megszerzését. A kötetben hét és félszáz oldalon sorakozó szövegek nem csak arról győznek meg bennünket, hogy írójuk irodalom és művészet nélkül nem tudna élni, hanem arról is, hogy *küldetészerűen* olvas, jár színházba és kiállításokra. Értjük a helyzetet: a Kádár-rezsim évtizedei alatt a nyugaton élő kultúrmagyar joggal érezhette úgy, hogy az otthon maradottak *helyett* is olvas, hiszen első kézből találkozik azokkal az alkotásokkal, amelyekhez honfitársai csak nagy nehézségek árán, vagy sehogyan sem juthattak hozzá.

A nyugaton élő magyarokról szerzett (persze, távolról sem reprezentatív) tapasztalataim alapján Sipos Gyulát egy még kisebb körben tudnám elhelyezni. A fentebb említett egzisztenciális szituáció ugyanis félrevezető lehet. A nyugati magyar úgy élhette meg a saját helyzetét, mint az élelátás nélkülözhetetlen, s egyben elégséges feltételét. Olyan szemszögből tekinthetett az anyaország és a nyugati világ politikai és kulturális állapotára, amely szemszög az otthoniak számára evidensen nem állt rendelkezésre. Ez a tévedhetetlenség illúzióját kelthette, s magam is sokszor találkoztam kinti honfitársaim közül olyanokkal, akik nem is leplezett fölénnel oktattak ki nem csupán arról, hogy mi történik az őket befogadó országban, de arról is, hogy milyen a valóságos helyzet otthon, Magyarországon. Jól emlékszem az elképedt bosszankodásnak és az kuncogó neheztelésnek az egyvelegére, amit ilyenkor éreztem: ezek az emberek tényleg azt hiszik, hogy Magyarországon megszűnt a kultúra és a gondolkodás? Hogy bármilyen vasfüggöny teljesen elzárhat minket a világ szabad részétől? Albert Pál/Sipos Gyula kritikusi és művészeti írói munkásságában ténylegesen az az egyedi, hogy ennek a mentalitásnak nyoma sincs nála. De nem csak a rendszerváltás óta nincs nyoma, de nem volt észlelhető már a hatvanas évek elején sem. Amikor először találkoztam vele személyesen (ennek szerintem huszonöt éve), az volt róla az első benyomásom, hogy *örül* a jelenlétemnek Párizsban. Mégpedig azért, mert nem kioktatni akar, hanem megtudni tőlem, amit az otthoni dolgokról még nem tud. (Amúgy mindent tudott, és mindent jobban tudott, mint én.) Ez a magatartás lépten-nyomon tükröződik a kötet írásaiban. Valamely francia író portréjának megformálása közben ugyanúgy figyelembe veszi az esetleg létező otthoni kommentárokat, mint a párizsi elemzéseket; és minden kétséget kizáróan *elhiszi*, hogy a távoli kis Magyarországról is lehet olyan jól látni a francia kulturális élet fejleményeit, mint testközelből.



Ehhez nagyon nagyfokú alázat kell, a kultúra, a műveltség, általában a szellemi létforma mélységes tisztelete. S ez még akkor is így van, ha Sipos Gyuláról haza ismerőseinek elsősorban félelmetes jelzős szerkezetei jutnak eszébe, azok a miniportrék, amelyeket pár szónyi terjedelemben tudott elővarázsolni irodalmi életünk egy-egy alakjáról. Ilyenkor valószínűleg mindenkinek eszébe jutott a fulánkos nyelvű kritikus *bon mot*-in derülve, hogy a következő vajon nem róla magáról fog-e szólni?.. A mostani könyvet bevezető *Adlocutio* önportréja természetesen a végletekig szerény. „Gyarló és fakó életünk így mindössze kulturális *alkalmak* hézagossorozata: libidinális fogyasztás és némi önigazoló, verbális és írott elszámolás, a csekélyke hasznosítás ígéretével...” És már sorolja is a „hézagokat”, Cocteau, Larbaud, Leiris, Blanchot, Yourcenar nevét, meg mindazokét, akikről még írhattott volna a XX. század francia irodalmából. A hiányok sejtetésével még gazdagabbnak tűnik fel előttünk a kötetbe kerül „ismertetések” sora. Albert Pál „emelt fővel” vállalja, hogy nem irodalomtörténetet ír, egyszerűen „csak” ismerttet. Valójában azonban jóval többet tesz ennél. Egy-egy írói arckép felvázolása közben a francia politikai és kulturális életnek, a művek születésekor zajló elméleti vitáknak, a különböző művészeti ágak egyenlőtlen fejlődésének és folyamatos egymásra hatásának olyan gazdag háttér-összefüggéseit villantja fel, hogy a hazai érdeklődőnek csak el kell indulnia egy-egy utalás láncolat nyomában, hogy felgöngyölítsen egy virtuális gondolatmenetet, amely már ténylegesen irodalom- és eszmetörténeti érvényű felismeréseket ígér. Erősen hatnak az olvasóra ezek az írások, amint azt az előbbi, részemről szokatlanul hosszúra nyújtott mondat is bizonyítja.

Albert Pál ugyanis mondatzuhatagokban (Gerold szerint „lavinákban”) gondolkodik, stílusa egyedi és összetéveszthetetlen. Az olvasónak néha bizony nehézségeket okoz a kódolt üzenetek megfejtése, az allúziók felfejtése, a néha csak kezdőbetűkkel jelzett személyek azonosítása. Be kell vallanom, hogy a szerző és az általa elsősorban tárgyalt korszak viszonylagos, de talán az átlagosnál jobb ismeretében is maradtak olyan utalások némelyik szövegben, amelyeket nem tudtam értelmezni. Ilyenkor kicsit bosszankodtam, egyrészt amiatt, hogy miért vagyok ilyen műveletlen, másrészt viszont kissé nehezteltem a szerzőre, hogy miért nem beszél egyértelműbben. De hozzá kell tennem: az Albert Pál néven jegyzett írások érdekes sajátossága, hogy végeredményben akkor is élvezhetők, ha az ember nem ért mindent pontosan. Ha egyetlen jelzővel szeretném próbálnám ezt az írásmódot jellemezni, azt mondanám, hogy olyan érzésünk támad olvasás közben, mint amikor egy rendkívül bonyolultan díszített, a dekorációba az épület szerkezetét is bevonó barokk templomban sétálunk. Ugyan hány látogató érti meg valamennyi freskó, szobor, kultikus elem funkcióját? Valószínűleg nagyon kevés. Az épület-

élmény mégis zavartalan, főleg, ha el tudjuk engedni a mindent-értelmezés, mindent-azonosítás bölcsészekre jellemző vágyát. Ha ez sikerül, akkor a nevek, események, áramlatok zuhatagából lassan kibontakozik egy irodalmi-kulturális tájkép, *paysage*, ahogy a szerző választott hazájában mondanák. A huszadik századi francia irodalom és humán tudományok időben-térben kibomló körképe ez, (nem a Feszty-félére gondolok), s a körkép-jelleget mit sem zavarja az a tény, hogy *mindenről* még a legműveltebb „ismertető” sem számolhat be. A „couleur du temps”, a „színe az időnek” előtűnik az Albert Pál-Sipos Gyula féle lakmuspíron – és elképzelhető-e ennél nagyobb dicséret ebben a műfajban?

Folytatva a barokk templom hasonlatát, a kötet írásainak belső terében ott-honosan érezhetjük magunkat akkor is, ha nem minden tetszik, vagy nem mindenben értünk egyet a szerzővel. Elképzelt templomunkban is bőven akadhatnak ítélkezésünkbe, vagy egyszerűen csak tetszésünk küllőibe akadó ábrázolatok, ékítmények, tanító célzatú üzenetek. A szóba kerülő, akárcsak megemlíttet írókról való véleményünk is különbözhet Albert Pálétól. Hogyan is lehetne másként, hiszen a kritikustól elvárhatjuk, hogy ítélete markáns, rá jellemző és megalapozott legyen, s ezek közül a jelzők közül néhanap mintha fontosabb lenne a „markáns” és a „rá jellemző”, mint a megalapozottság erénye... *Teljesen* megalapozott kritikai vélemény ugyanis nem létezik, ami nem jelenti azt, hogy ne választaná el óriási távolság az igazi kritikusai teljesítményt a publicisztikusan szubjektív handabandázástól. De minden kritikában óhatatlanul marad valamilyen alanyi mozzanat, amely jó esetben az ítész személyes védjegyeként működik, mint amikor a hajdani templomépitők odavesték a monogramjukat egy-egy téglába vagy pillérbe. Az *Alkalmak* szerzője egyetlen alkalmat sem mulaszt el, amikor jelezheti saját értékvilágának koordinátáit; honfitársairól szólván a legindulatosabb, persze; szarkazmusa néha akár sértő is lehet annak az olvasatában, akibe éppen belecsíp. „Politikailag inkorrektnek” azonban mégsem nevezném, mivel mindig ott érezzük mögötte a széleskörű műveltséget, az évtizedek alatt kialakított ítélkezési elveket, vagyis azt, hogy sohasem *csupán* a kipécézett szerzőről van szó nála, hanem mindig jelenségekről, értékválasztásokról, amelyeknek egzisztenciális tétje van.

Ennek illusztrálására egyetlen példát említenék lezárásul, nevezetesen a kötetben szereplő nekrológokat. A nekrológ nehéz és fontos műfaj; egy alkotó éppen lezárult életművét kell mérlegre tenni ilyenkor. A búcsúztató írás ezért sokszorosan árulkodó írójának elfoglaltságaira, ismereteinek alaposságára és a tárgyilagos-ságra való törekvéseire nézvést. Albert Pál nekrológjai elképesztően hibátlanok, s itt nem csak tárgyi tudásának pontosságára gondolok, hanem a mesterien elhelyezett értékhangsúlyok helytállóságára is. Árgus szemmel olvastam például, amit Sartre-

ról vagy Barthes-ról írt, két olyan szerzőről akik különösen közel állnak hozzám. El nem tudtam volna képzelni, hogy ne találjak valami vitatni valót ezekben az írásokban. Ahogy Füst Milán mondta: hogyan érthetnénk egyet valakivel, aki idősebb nálunk, és radikálisan különbözően alakult az élete, mint a miénk? Nos, ez a vitakozó hajlam e cikkek végére érve elolvadt bennem. Csak csodálni tudtam a kiegyensúlyozottságnak és a személyességnek, a pontos prezentációnak és a judíciumnak ezt a finoman összedolgozott együttesét, amely valóban túllép az ellenfél vagy a barát pozícióján. Képet ad ezekről a korszakokat meghatározó személyiségekről, s nem túlzás azt mondani, hogy rajtuk keresztül mindenki elfogadható érvényű tanúságot tesz saját koráról.

## KRITIKA NÉLKÜL?

(BÁNYAI JÁNOSRÓL)

„Aligha volt valamikor idő, midőn a kritikát s a kritikusokat szerették. Maguk az írók és művészek, kik ama bizonyos »vaspálcza« sulyát nem egyszer voltak kénytelenek érezni, természetesen legkevésbé voltak és vannak jóindulattal a kritika és művelői iránt. Petőfi nem egyszer kimutatta, mily kevésbé szereti s tiszteli bírálót s Tóth Kálmán is érezteti velük megvetését, midőn egy versében, hol mindenféle állatnak juttat valamely irodalmi foglalkozást, kritikusnak a szamarat teszi meg.” Ezek a veretes sorok a *Magyar Szemle* című hetilap 1899. január elsején megjelent számából valók és L. I. tollából származnak. (Nem sikerült rájönnöm, hogy kit fed ez a rövidítés.) A *Kritika nélkül* című cikk folytatása sem kevésbé érdes hangvételű. „Ezek után azt kellene gondolnunk, hogy az írói és művészi világban általános örömet szerezhetne, ha a kritikusok gyűlölt faja teljesen kihalna s a kritika örök időkre eltűnnék az irodalomból.” Még mielőtt azonban az a szerencsétlen pária, aki élete egy rossz pillanatában (Bányai János találó szavával élve) a kritikaírás „csapdájába” esett, szóval mielőtt ez a szánandó lény elemésztene magát bánatában, hívjuk fel a figyelmét a sokat mondó feltételes módra e száz-tíz éves cikkben.

L. I. ugyanis azzal folytatja, hogy „még írók és művészek részéről is” folyamatosan hallható a panaszkodás, miszerint „nincsen kritikánk”. Ezt a cikkíró úgy értelmezi, hogy a „komoly, objektív kritikát” hiányolja mindenki, s bizonynyal becsben is tartaná, ha volna nálunk ilyen. Merthogy most nincs egyéb, mint reklámcikk, vagy rosszakaratú ledorongolás. De hát milyen is lenne ama „komoly, objektív” kritika? Hiszen „százféle az ízlés, s a hány kritikus, annyi szempont szerint ítélnék”. Ezt a sokféleséget szerzőnk úgy próbálja átláthatóvá tenni, hogy a kritikusok két alaptípusát különbözteti meg. Az egyik csoportba tartoznak szerinte a „pedáns elmélet emberei”, akik „betanulták” az esztétika szabályait, s ami nem fér a mereven alkalmazott teória keretei közé, afölött „kegyetlenül pálczát törnek”. „Az

ilyen kritikusok rendszerint a legzseniálisabb, uttörő műveket teszik pocsékká, melyek későbbben az utánuk sántikáló elméletnek fognak alapul szolgálni.” L. I. tehát tisztában van minden kritikai tevékenység alapvető problémájával: az élő irodalom folyamataihoz viszonyított permanens megkérdőjelezhetőségével. Szemmel láthatólag el sem tudja képzelni a kritika műfájának olyasfajta önállóságát, hogy esetleg bizonyos következtetéseiben, mi több, írásmódjában akár meg is előzhetné a vele egy időben születő műveket. Mindazonáltal mégsem tartja végzetesnek e vas- kalapos elméletészek tevékenységét; mégpedig azért nem, mert feltételezi „az igaz, teremető lángészről”, hogy fittyet hány a kritikára, és töretlenül halad előre a maga útján. Ezért aztán „az elméleteken rágódó kritikusok, ha hasznot nem hajtanak, legalább nem is ártanak”. Ha elmélázunk ezen a gondolatmeneten, amely ma is sokféle formában bukkan fel az irodalmi publicisztikában, minden bizonnyal megszólal bennünk a kisördög. Mondván, hogy ugyan mit kezdene ez a mi zseniális írónk egy „komoly, objektív” bírálattal? Hiszen úgyis fütyül arra, hogy mit írnak róla az ítések.

L. I. azonban rögtön áttér a kritikusok másik típusára, nevezetesen azokra, akik nem foglalkoznak elméleti szempontokkal, hanem az adott művet kizárólag a rájuk gyakorolt hatás alapján ítélik meg. „Az így készült kritikák látszólag igazságszabak az előbb említettekénél, mert csakugyan a földolog minden szépműnél, hogy tessék, akár régi szabályokat követ, akár új úton halad.” Ezekkel viszont könnyen beláthatóan az a probléma, hogy senki sem vindikálhat általános érvényt a saját ízlésének. Láttuk, hogy a cikk írója az esztétikai elmélet gyakorlati kritikában való alkalmazását csak élettelen absztrakció formájában tudta elképzelni; ezzel szimmetrikusan az ízlésítéletet sem kezelhette másként, mint pusztá egyéni aktusként, amelynek „objektív” érvényességére semmiféle garancia nincs és nem is lehet. A „szubjektív” és az „objektív” kritika végleteinek elítélését követően a korabeli olvasó nyilván nehezen tudta elképzelni, hogy voltaképpen miért is lenne szükség kritikára? „Mi köszönet van” a kritikában, hogy L. I. szavával éljünk?

Ez a rövid írás azonban még tartogat meglepetéseket számunkra. A XIX. század végének magyar irodalmi életében ritkaságnak számító tudatossággal két újabb szempontot is bevezet a fejtegetésbe. Az egyiket, amelyiket Gyulaitól vesz át, nevezhetnénk korai szellemtörténeti, vagy hatástörténeti szempontnak. Eszerint különbséget kell tenni az egyes alkotások és a teljes életművek megítélése között. Az utóbbiak esetében nem elegendő az esztétikai értékszempontok mérlegelése, hanem tekintetbe kell venni azt is, hogy az illető szerző „milyen hatással volt korára”. Ez az érvelés implicit módon tartalmazza azt a feltételezést, hogy a korra gyakorolt hatás alapján nem esztétikai természetű, ám mégis nagyon fontos ér-

tékszempont. Az irodalmi értékelés aktusa tehát nem homogén elveken alapul, hanem szinte egyenértékűen tartalmaz nem-esztétikai elemeket is. A másik érdekes következtetés arra vonatkozik, hogy milyen is lenne az ideális kritikai élet, ha egyszer magának a kritikának a műfaja ennyire sebezhető, s úgyszólván alapjaiban megkérdőjelezhető? L. I. bravúrosan vágja ki magát abból a csapdahelyzetből, amelybe a szubjektív és az objektív kritika konfrontálásával és párhuzamos elmarasztalásával juttatta magát. Az érvényességet nem egy konkrét kritikai stratégiának vagy kritikus-egyénségnek tulajdonítja, hanem átruházza a kritikai élet egészére. Az élénk és virágzó kritikai élet ugyanis azt jelentené felfogása szerint, hogy a „félszeg, egyoldalú, részrehajló” bírálatok mintegy kiegyensúlyoznák egymást. Így minden irodalmi jelenség, minden számottevő erőfeszítés kellő figyelemben és méltatásban részesülne, amit a cikkíró láthatóan még a kritika komolyságánál és alaposságánál is lényegesebbnek tart.

Ebben a száz év előtti szemléletmódban kezd eltűnni vagy legalábbis háttérbe szorulni a „kinek van igaza” kérdése. A legfontosabb értékszempont magának az irodalomnak a létehez kötődik, amely nem lehet teljes eleven kritikai élet nélkül. Az irodalom pedig közösségi játéktérként jelenik meg, ahol az elméleti tájékozódások vagy az egyéni ízlésvilágok sokféleségének nem kell szükségszerűen egységes állásponttá homogenizálódnia: elegendő, ha mindegyikük lehetőséget kap arra, hogy megnyilvánuljon. Ettől kezdve viszont nem kell tartani a „félszeg” kritikáktól; mondhatni, a minőségi különbségek ellenére minden kritika félszeg. „Tanulnának-e eme kritikákból az írók s értékesítenék-e a tanultakat? Arra ugyan bajos határozott feleletet adni; de hogy a több oldalú méltatás buzdítólag hatna rájuk s önértéküket nevelné, az kétségtelen.” L. I. e mondat tanulsága szerint azon a gondolati beidegződésen is túljutott, hogy a kritikának feltétlenül „hatást kell gyakorolnia” az irodalomra. Az irodalom a kritikától majdnem teljesen függetlenül halad a maga útján; a pozitív (mert alkotásra ösztönző) hatást a pezsgő irodalmi élet *egészének* tulajdonítja a cikk szerzője.

Amennyiben L. I. kíváncsiaként alakult volna a magyar irodalomkritika gyakorlata a következő évtizedekben (nem úgy alakult), akkor vajon milyen kritikai attitűd vált volna, ha nem is uralkodóvá, de legalábbis ismerőssé és elfogadottá nálunk? Talán az, amelyet Bányai János egy szép tanulmányában „az ironikus távolságtartás és az önironikus önismeret” magatartásmódjaként jellemez. *A kritika (vessző) futása* ma című esszében Rónay Györgyöt választja tájékozódási pontként, azt a kritikust, akinek az írásai, mint írja, vigaszként hatnak rá „a kritikaírás csapdahelyzeteiben”. A vigaszt nem ítéletei pontossága vagy állítólagos „igazsága” nyújtja, hanem, hanem a beszédmódja és a fogalomhasználata. Bányai úgy lát-

ja, hogy ennek a beszédmódnak a középpontjában a „talán” szó áll, amely egyformán idegen a teoretikus, a próféta és a lázadó típusú kritikustól. A Kierkegaard-i értelemben vett *ironikus* szemléletmódját tükrözi ez a szóválasztás, amely mögött egy olyan kritikus alakja sejlik föl, aki nem fél az ítélezéstől, miközben tudván tudja, hogy az irodalmi kritika „mindig csak a feltételezésig juthat el”. Az úgynevezett „tévedések” sem hiteltelenítik a kritikát általában véve, hiszen az irodalmi térben mód nyílik a helyesbítésre; s Rónay is annak tudatában írt, amit száz évvel korábban L. I. már hangsúlyozott: hogy a mű a bírálatoktól függetlenül úgy is helytáll magáért.

Bányai kimutatja, hogy Rónay György is attól a két véglettől féltette a kritikát, amelyeket a *Magyar Szemle* publicistája mutatott föl annak idején: a dogmahirdetéstől, illetve az egyéni ízlés dogmává merevítésétől. Finoman korrigálja Rónaynak ama vélekedését, mely szerint lehetséges az ítélezést teljes mértékben *megelőző* megértés, hiszen aligha kétséges, hogy minden értelmezés már eleve hordoz magában egy (vagy több) ítélező mozzanatot. De abban már egyetért vele, hogy a megértés és a megértetés mozzanata lényegesebb, mint az ítéleté, s hogy az ironikus stratégiája végül is a kritika egyfajta önfelszámolásához vezet. A legjobb kritikákban kétségkívül maga a mű szólal meg, „a mű ítél önmaga fölött”. Paradox jelenség ez, tenném hozzá, olyan paradoxon, amelyet Rónay talán nem hangsúlyozott eléggé. Ugyanis a mű megszólalása és önmagáról kinyilvánított ítélete ilyenkor a kritikában, tehát *egy másik létmódban* realizálódik. Ez a másik létmód pedig a szerző árnya mellé egy másik kísértetet is megidéz: a kritikus személyiségét. Bányai nem feledkezik meg arról sem, hogy a kritika önfelszámolásának csábítóan elegáns gondolati konstrukciója nem tud számot adni arról a jelenségről, hogy miért jó újraolvasni a múlt nagy kritikussait – esetleg olyan művekről is, amelyeket nem ismerünk, vagy amelyek már feledésbe merültek. Rónay azt mondta erre, hogy ezeknél a nagy egyéniségeknél a kritikai értékkategóriák „létkategóriákká mélyültek”. De mi egyébre utalhat ez a kijelentés, ha nem arra, hogy a kritikaírás, ha komolyan veszik, mindig egzisztenciális aktus. Nem egyszerűen a mű szóhoz juttatásáról van szó (arról is). A mű és a hozzá méltó kritika találkozásakor új realitás, új egzisztencia jön létre. Igaz, hogy ebben végső soron eltűnik a kritika, mint műfaji jelenség, és eltűnik a kritikus is, mint partikuláris egyed. Ám ami létrejön, az nem kevésbé egyszeri és megismételhetetlen jelenség, mint maga a mű. Ha beszélhetünk „műegyéniségről”, akkor bátran szólhatunk „kritikaegyéniségről” is.

Mindennek a belátása azonban aligha lehetséges ama „talán” nélkül, amelyet Bányai János emelt ki Rónay kritikai *oeuvre*-jének súlyponti mozzanataként. Bányai pedig azért láthatta meg ennek a módosítószónak a kivételes jelentőségét,

mert maga is a „talán” kritikusa. (Az idézett írást tartalmazó kötetnek nem véletlenül adta ezt a címet: *Talán így*.) Ő is képes arra, hogy egyforma távolságtartással (bár megértően) figyelje a teoretikusokat, a prófétákat és a lázadókat. A kevesek közé tartozik, akiknél a „talán” nem pusztá stíluseszköz, vagy az ítéletalkotás részleges visszavonása. Ha ő azt mondja: „talán”, annak súlya van. Akkor érezzük, hogy az irodalom „félszeg” létező a kritika nélkül, s hogy ezúttal a kritikus megtette a magáét: most rajtunk a sor.



## REJTETT FÉNYFORRÁSOK

KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ: *SEIOBO JÁRT ODALENT*

Egy képeslapot tartok a kezemben. A reprodukált festmény a hátán olvasható felirat szerint a halott Krisztust ábrázolja, *Cristo in pietà*, a velencei Scuola Grande di San Roccóban található. „Bellini, ambito di”, tehát a festő valaki Bellini környezetéből, legalábbis ezt gyanítják a (nyilván kompetens) szakértők. A lapot a közelmúltban hoztam Velencéből. A Scuolába egy év elteltével kifejezetten azért mentem vissza, hogy megnézzem ezt a Krisztust, aki Krasznahorkai *Seiobo járt odalent* című kötetének egyik novellájában (*Christo morto*) időnként kinyitja az egyik szemét. Nos, bármily hihetetlenül hangzik: ha átadjuk magunkat a kép szemlélésének, Jézus egy idő után valóban kinyitja a jobb szemét. És ez a szem olyan, amilyennek Krasznahorkai leírja: sötét, hátborzongató, mert nem lehet látni a szeme fehérjét, a szembogarát is alig, és végtelen szomorúságot áraszt. Megkérdezhetnénk, hogy mit számít ez? Mi lenne akkor, ha nem ilyen lenne ez a kép, ha nem nyitná ki a szemét, vagy ha teljes egészében az író agyszüleménye volna a Scuolával és akár egész Velencével együtt? Veszítene-e valamit irodalmi érvényességéből, esztétikai erejéből? A novella (szerintem) problematikus befejezése kevésbé vagy még inkább problematikus lenne?

A válaszom kettős. A novellában olvasható gyönyörű képleírás – akárcsak a Scuola épületének élénk varázsolása – megáll önmagában, az eredeti műtárgyak nélkül is. Teljes értékűen élvezheti az is, aki soha nem járt még Velencében. De a kötet egyik sajátosságának érzem azt, hogy még inkább lehet élvezni akkor, ha vannak vizuális emlékeink vagy akárcsak közvetett tapasztalataink a leírt festményekről, szobrokról, épületekről, ha tudjuk, milyen város Barcelona, vagy láttunk már képeket sinto szentélyekről. A novellák alappilléret ugyanis a nyugati és a keleti világ művészetének és vallásainak csúcsteljesítményei alkotják. Ezeknek a létmódját firtatja Krasznahorkai, egészen pontosan azt, hogy miképpen lehetséges, hogy még mindig léteznek. Még pontosabban fogalmazva: léteznek-e egyáltalá-

ban, vagyis van-e igazi *jelenlétük* a mi világunkban. A „mi” ezúttal nem csupán arra utal, amit „globalizáció” címszó alatt illik manapság szidni és átkozni, hanem valami mélyebb, szakadatlan romlási folyamatra. Leegyszerűsítve és összefoglalóan: a legáltalánosabb értelemben vett *transzcendencia* kivonulására a világból, a különféle népek és kultúrák fokozódó képtelenségére, hogy tartsák a kapcsolatot a transzcendenciát hordozó hagyományaikkal. A kötet mottója a következő Thomas Pynchon-mondat: „Vagy sötét van, vagy nincs szükségünk fényre”. Nem térnék ki a fordítás problematikusságára, amelyre Károlyi Csaba hívta fel a figyelmet; maradjunk Krasznahorkai verziójánál. A magyar mondat azt sugallja, hogy a mostani világban a sötétség uralkodik, vagy azért, mert valóban győzedelmeskedett a fény fölött, vagy pedig azért, mert mi, emberek nem igényeljük többé a fényt. Hozzászoktunk a sötéthez és jól érezzük magunkat benne. Ez azonban nem volt mindig így; az emberiség évezredekken át áhítozott a fényre és időnként meg is lelte azt. A megtalált fényt őrzik a műalkotások, a vallási rítusok, a kulturális tradíciók bizonyos elemei, ám ezt egyre kevésbé vagyunk képesek érzékelni. Jól érthető és egyértelmű kultúrkritikai szemléletmódról van szó, amelyet egyaránt lehet mély egyetértéssel, de lehet berzenkedéssel is fogadni. Joggal feltételezhetjük azt is, hogy a sűrűsödő sötétségnek vagy a fény iránti szükséglet vesztő csökkenésének írói víziójára sokkal fogékonyabb az, aki ismeri és szereti a világ kultúrájának azokat a csúcsteljesítményeit, amelyekre a kötet írásai referálnak.

Az idézett novellában – akárcsak a többiben egyébként – nagyon fontos szerepet játszik a helyszínek hajszálpontos leírása. Egy Velence-térképpel a kezünkben könnyedén nyomon követhetjük a (lényegében egyetlen) szereplő útvonaltát a San Polo negyedből a San Roccoig; minden egyezik. Így hát készséggel elhisszük az írónak, hogy azok a leírások is ugyanilyen hajszálpontosak, amelyeket általunk sohasem látott helyekről tár elénk. Ez a bizalom már csak azért sem hagyható figyelmen kívül, mert egy idő után hallgatólagos részét képezi a befogadásnak. A szerzőben persze nem azért bízunk meg, mert az általunk ellenőrizhető dolgokat ellenőriztük, és „úgy volt”; hanem magában a dikcióban, a beszédmódban érezzük a pontosságot és ráhagyatkozunk akkor is, ha az író távoli történelmi korokban, egzotikus kultúrákban kalandozik. Krasznahorkai az aprólékosan megfigyelt részletek olyan tömegét zúdítja ránk, műveltséganyagban olyan hihetetlenül gazdagok a szövegei, hogy olvasóként nincs is más esélyünk, mint hogy elfogadjuk: mindez így van. Híresen hosszú mondatai „megágyaznak” ennek a rengeteg információnak, sajátos hullámvásárlásuk magával ragadó (kivéve akkor, ha valaki éppen az ilyen mondat szerkesztésre allergiás, de ez nem tekinthető esztétikai érvnek). Más a helyzet az egyes novellák kompozícióját illetően; ebben a tekintetben bizony tá-

madhat vita az olvasó és a szerző között. A *Christo mortóban* például sehogy sem teremődik meg a kapcsolat a novella elejének fenyegetettség-víziója és a lezárás között, amely a Krisztus-kép által árasztott mélységes bánatot mondja ki. A szereplőt (talán) követi valaki majdnem a Scuola épületéig, ami benne azt az érzést kelti, hogy üldözik. A festménnyel való találkozás után legszívesebben menekülne Velencéből, akár csomagjait hátrahagyva is. A narrátor azonban ezzel a megjegyzéssel zárja az elbeszélést: „csak nem tudta, hogy neki, ebből az épületből, kimeni, már soha többé nem lehet”. Az olvasó itt két megoldás között választhat. Úgy értelmezi a mondatot, hogy a képzelt üldözés talán mégsem volt képzelgés; vagy pedig elvont, jelképes üzenetként próbálja kezelni, mondván, hogy a Krisztus által elhagyott világban egyszerűen nincs hová menni. Az egyikhez nincs elegendő támpont, következésképpen nincs kellő feszültsége a hipotézisnek, a másik meg elvontan egyértelmű, csak elfogadni vagy elutasítani lehet. A kettő összekötésére pedig nem szolgáltat kellő alapot a novella.

Azért választottam ki egy olyan elbeszélést, amellyel kapcsolatban fenntartásaim vannak, mert nagyon sok mindent elmond a kötet egészéről, a nagyszerű megoldásokról éppúgy, mint a bírálhatókról. A Krasznahorkai-művek világképe mindig nagyon erőteljes, ha úgy tetszik, egyértelmű volt. A rossz fokozódó jelenlétét mutatja fel újra és újra, az egyes szereplők tudati rezdüléseitől kezdve a világméretű összefüggésekig. Ez ellen az olvasók egy része lázadozik. Allegorikusnak, túlmagyarázottnak érzik ezeknek a szövegeknek az üzenetét, bár elismerik a Krasznahorkai-próza magas fokú művészi erőit. Aki ellenben elfogadja, hogy ennél a szerzőnél nem a viszonylag könnyen kikerekíthető „üzenet” a lényeg, hanem a megírás módja, az élénk állított világ belső gazdagsága, a részletek meggyőző ereje, az nem fog fennakadni ezen. Márpedig a részletek adott esetben felülírhatják a látszólagos üzenetet, és az ilyen esetekben – nem félek kimondani – remekművel állunk szemben. Az *Egy Buddha megőrzését* például az utóbbi évtizedek egyik legnagyobb magyar kisleírásának tartom. A történet alapjában véve egyszerű, mondhatni, allegorikus. Egy Buddha-szobrot visznek el restaurálni a kolostorból. Ezt elképesztően bonyolult szertartás előzi meg, hogy el lehessen mozdítani a hatszáz éves szobrot a talapzatáról, majd átszállítani a restauráló műhelybe. A restaurálást követően nem kevésbé bonyolult szertartás során kerül vissza a szobor az eredeti helyére. A dolog téje természetesen az, hogy lebonyolítható-e egy ilyen aktus a mai világban, hogy „túléli-e” a szent tárgy mindazt, ami vele jár; és ugyanilyen kockázatot hordoz ez a vállalkozás a szobor által ideiglenesen elhagyott kolostor számára is. A narrátor bemutatja az esemény környezetét, az „őszintén ipari várost”, amely egyáltalán nem fogékony a kolostorban ápolt szellemiségre; érzékelteti azt is, hogy

maguk a szerzetesek sem értenek mindent azokból a rítusokból, amelyeket működtetnek. Külön írói remeklés a restaurátor-műhelynek, valamint magának a restaurálás folyamatának a leírása. Ez a szakemberekből, lényegében technikusokból álló gárda szintén egy rítust követ, amelynek a szabályai ugyanolyan megszenteltnek látszanak, mint a templomiak, amelyeknek a pandanját alkotják. Azért érinti meg őket a szoborból áradó transzcendens erő, mert képesek erre a másodlagos rítuskövetésre, vagy pedig a szobor esztétikai ereje teszi őket képessé arra, hogy új életet adjanak neki? Szerencsére nincs válasz erre a kérdésre. Az író érzékelteti, hogy a szertartások illetve a műalkotások kiüresedése a keleti kultúrát, azon belül zen tradíciót sem kíméli. De azt is nyilvánvalóvá akarja tenni, hogy ennek a kultúrának még mindig nagyobb, hogy úgy mondjam, az „önvédelmi potenciálja”, mint a zsidó-keresztény nyugati világnak. A szerzői világkép szerint a keleti embernek még mindig több esélye van a transzcendenciával való találkozásra (akár negatív, akár a visszajáról történő találkozásra), mint a nyugati tömegdemokráciák emberének. Nem véletlen, hogy a halott Krisztust ábrázoló festmény hátborzongató pillantása azt közvetíti, hogy a Megváltónak nem marad más lehetősége, mint a világból való kivonulás. A Buddha-szobor viszont a restaurálás során teljes mértékben visszanyeri tekintetének legendás erejét (a novella – ironikus? – mottója szerint *Amiurunk, Jézus Krisztus nagyobb dicsőségére*). Hivatkozhatnék az *Inoue Kazayuki mester élete és művészete* című szövegre is, amelyből a kötet címe származik. Egy nő-táncosról vagy színésről van szó, aki estéről estére megjeleníti a Seiobo nevű sinto istenséget, illetőleg voltaképpen ő maga lesz ilyenkor Seiobo. Élete, sorsa ugyanúgy tele van groteszk vonásokkal, mint bárkié; még abban sem lehet biztos, hogy máshoz is el tudja juttatni az isteni jelenlétet. Művészetének folyamatos gyakorlatában azonban, amelynek egész életét (és hozzátartozóinak életét is) alárendelte, mégiscsak benne lakozik valami önmagán messze túlmutató: a transzcendencia.

Ebben a két remekművű elbeszélésben Krasznahorkai legnagyobb írói erényei bontakoznak ki. A fogékony és a mondatok lassú hullámszerű követő olvasót ezekben (és még néhány más elbeszélésben) azért nem zavarja a már körülírt kultúrkritikai „üzenet”, mert ráérezhet arra, hogy irodalmi szempontból nem ez a legfontosabb. Az ilyen novellákban megteremtődik egy sajátos világ, amelynek az erőterét a rendkívüli gondossággal és nagy mesterségbeli tudással csiszolt részletek mérnöki pontossággal kimunkált összjátéka hozza létre. Ennek az erőternek a sugárzás pedig másodlagossá teszi azt a dilemmát, hogy az íróhoz hasonlóan vagy tőle gyökeresen eltérően vélekedünk a korról, amelyben élünk, spirituális hagyományaink túlélési esélyeiről, vagy a kulturális rekvizitumokhoz való elidegenedett viszonyunkról. A zen kolostor apátja, aki a novella végén egy hangya mulatságos

erőfeszítéseit figyeli, valódi írói telitalálat. Ha akarom, ismét egy allegóriával van dolgom, de nem kell szükségszerűen így felfognom. Megtehetem, hogy gondolatban odatelepszem a lépcsőre, az apát mellé, és együtt nézem vele a hangyát a viszszafelezett Buddha megnyugtató közelében.

Látnunk kell tehát, hogy a könyv ambíciója hihetetlenül nagy. Át akarja fogni a világ kultúrájának legkülönbözőbb szegmenseit, mondhatnánk, "totalizálni" akar egy bizonyos értelemben. Így például a *Fenn az Akropoliszon* egyetlen rövid történetben nem kevesebbre törekszik, mint hogy „leírja”, vagyis érvénytelennek láttassa az európai civilizációs örökség görög vonulatát. (A novella szenzációs alapötlete – egy turista hiába mássza meg az Akropoliszt, a vakító napfénytől nem lát semmit – sajnos nem feledteti a lezárás sutaságát: az illetőt elüti egy autó.) A totalizálási törekvés megrendítő a maga nagyot-akaráásával, ugyanakkor azonban törekennyé és kiszolgáltatottá is teszi az egyes novellákat, amelyeknek minden apró részlete egy funkciórendszerbe kell, hogy ágyazódjék. Az író hihetetlen műgonddal dolgozza ki az egyes darabokat; ebből a szempontból emlékeztet a kötetben szereplő művész-, szerzetes-, vagy restaurátor-figurákra, akik egy elérhetetlen cél érdekében vetik alá magukat hivatásuk szabályrendszerének. Ezek a figurák tudják, hogy nagyon értenek ahhoz, amit csinálnak, de azt is, hogy bármelyik pillanatban elkövethetnek egy hibát és akkor művük romba dől. A *Seiobo járt odalent* kritikáiban visszatérő kérdésként merült fel az a probléma, hogy a kötetet novellagyűjteményként kell-e olvasnunk, vagy érdemes szorosabb poétikai összefüggéseket keresni az egyes szövegek között. (Ez utóbbi feltételezést erősítené, ha valakinek sikerülne megvilágítania a novellák furcsa számozásának jelentését: mint arra többen rámutattak, ebben a Fibonacci-számsort ismerhetjük fel. Erre nézvést még nem találkoztam meggyőző hipotézissel.) A magam részéről világszemléleti, vagyis végső soron tematikai átfedéseken, tükröződéseken, lehetséges párhuzamon kívül nem találtam más kötések az elbeszélések között. Úgy gondolom, az író poétikai eszközökkel is törekedett a megjelenített világok különmeműségének hangsúlyozására. Noha a jellegzetes Krasznahorkai-féle dikció és a rá jellemző, kissé „megemelt” tónus mindenütt jelen van, azért az egyes novellák között van eltérés, megfigyelhető egy bizonyos belső változatosság. A *Hova nézel* vagy a *Magán-szenvedély* című darabokban például nagyon erős a groteszk-ironikus vonulat; az *Il ritorno in Perugia* erőteljesen épít a függő beszédként felidézett dialógusokra, s ez a mű drámaiságát emeli ki. Értelmezőként nem fűződik különösebb érdekünk ahhoz, hogy egy nagy egység részeként szemléljük az egyes novellákat. A kötet az egységességnél és a sokféleségnek ezzel a sajátos logikájával együtt, annak révén jelentős teljesítménye a mai magyar prózairodalomnak.

Visszatérve a mottóhoz, a *Seiobo járt odalent* szellemét végül is az fejezné ki a legpontosabban, ha kérdőjelet tennénk a mondat végére. *Lehetséges*, hogy nincs szükségünk fényre? Ez a könyv abban is különbözik az elmúlt másfél évtized Krasznahorkai-köteteitől, hogy itt vannak szereplők, akiknek tényleg szükségük van fényre és fel is tudják mutatni azt, ha máshogyan nem, a hiánya révén. A fényt akarni kell. Nagyon nehézkesen megy ez a fényszerzés, egyre messzebbről jön a fény, de itt-ott mégiscsak jön. A korábbi művekben általában csüggesztő sötétség honolt mindenütt. Itt akadnak rejtett fényforrások.



Kijárat Kiadó, Budapest, 2015  
Felelős kiadó Pálincás György  
Kötet és borítóterv: Pintér József  
Tördelte a Pala 11 Bt.  
Nyomta a FOM Digitál nyomda

ISBN 978-615-5160-50-9